LE PARTI DE

Enregistrements :
Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe : Bolland, église Saint-Apollinaire, Août 1992
Défense de la Basse de viole et Entreprises du Violon : Bolland, église Saint-Apollinaire, Juin 1993
Les Prétentions du Violoncelle : Stavelot, ancienne Abbaye, Janvier 1993
Prise de son et direction artistique : Jérôme Lejeune
Illustration du recto : Franz Friedrich FRANCK (1627-1687), *Stilleben*,
Nüremberg, Germanisches National Museum (Photo : AKG-impages, Paris)

DEFENSE DE LA BASSE DE VIOLE
CONTRE LES ENTREPRISES DU VIOLON
ET LES PRÉTENTIONS DU VIOLONCELLE

RICERCAR CONSORT

François FERNANDEZ, *violon*
Philippe PIERLOT, *basse de viole*
Hidemi SUZUKI, *violoncelle solo*
Sophie WATILLON, *basse de viole*
Rainer ZIPPERLING, *violoncelle continuo & basse de viole*
Oreste DE TOMMASO, *violoncelle* (Corrette)
Emmanuel BALSSA, *violoncelle* (Corrette)
Danièle ETIENNE, *flûte traversière*
Pierre HANTAÏ, Robert KOHNEN, Guy PENSON, *clavecin*

Marin Maris, T*ombeau pour Mr. de Sainte-Colombe*

CD I

Le Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe

1. *Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe* basse de viole et basse continue (basse de viole, théorbe)	**Marin MARAIS** (1656-1728)	8'01
Troisième Suite en la mineur basse de viole seule	**Mr. DU BUISSON**	6'41
2. Prélude		1'08
3. Allemande		2'05
4. Courante		0'55
5. Sarabande		1'48
6. Gigue		0'45
7. Chaconne en sol majeur basse de viole seule	**Mr. DEMACHY**	2'52
Suite en ré mineur	**Mr. DEMACHY**	12'57
8. Prélude		2'58
9. Allemande		3'30
10. Courante		1'51
11. Sarabande		2'31
12. Gigue		2'07
13. T*ombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe le Père* basse de viole seule Tombeau,Passage du Styx, Fort lentement Dernier adieu, Désespoir, Fort lentement, Gay	**Mr. de SAINTE-COLOMBE le fils**	11'36

14. *Concert XLIV^e « Tombeau Les Regrets »** — **Mr. de SAINTE-COLOMBE** — 7'15

à deux violes

Tombeau, Appel de Charon, Les Pleurs,
Joye des Élizées, Les Élizées

Défense de la Basse de viole

15. *Cloches ou Carillons* en ré mineur — **Marin MARAIS** — 5'01

basse de viole et basse continue (basse de viole, clavecin)

Suite deuxième en ré mineur — **Jacques MOREL** (début XVIII^e s) — 14'02

basse de viole et basse continue (basse de viole, clavecin)

16. Prélude — 1'55
17. Allemande La Jolie — 2'29
18. Courante La Dacier — 1'32
19. Sarabande — 3'33
20. Gigue L' Inconstante — 1'39
21. Le Folet — 1'58
22. La Fanchonette — 0'56

23. *La Pierrette - Rondeau* — **Jean-Baptiste CAPPUS** (début XVIII^e s) — 3'48

basse de viole et basse continue (basse de viole, clavecin)

24. *Chaconne en trio* en sol majeur — **Jacques MOREL** — 6'09

flûte, viole et basse continue (basse de viole, clavecin)

RICERCAR CONSORT

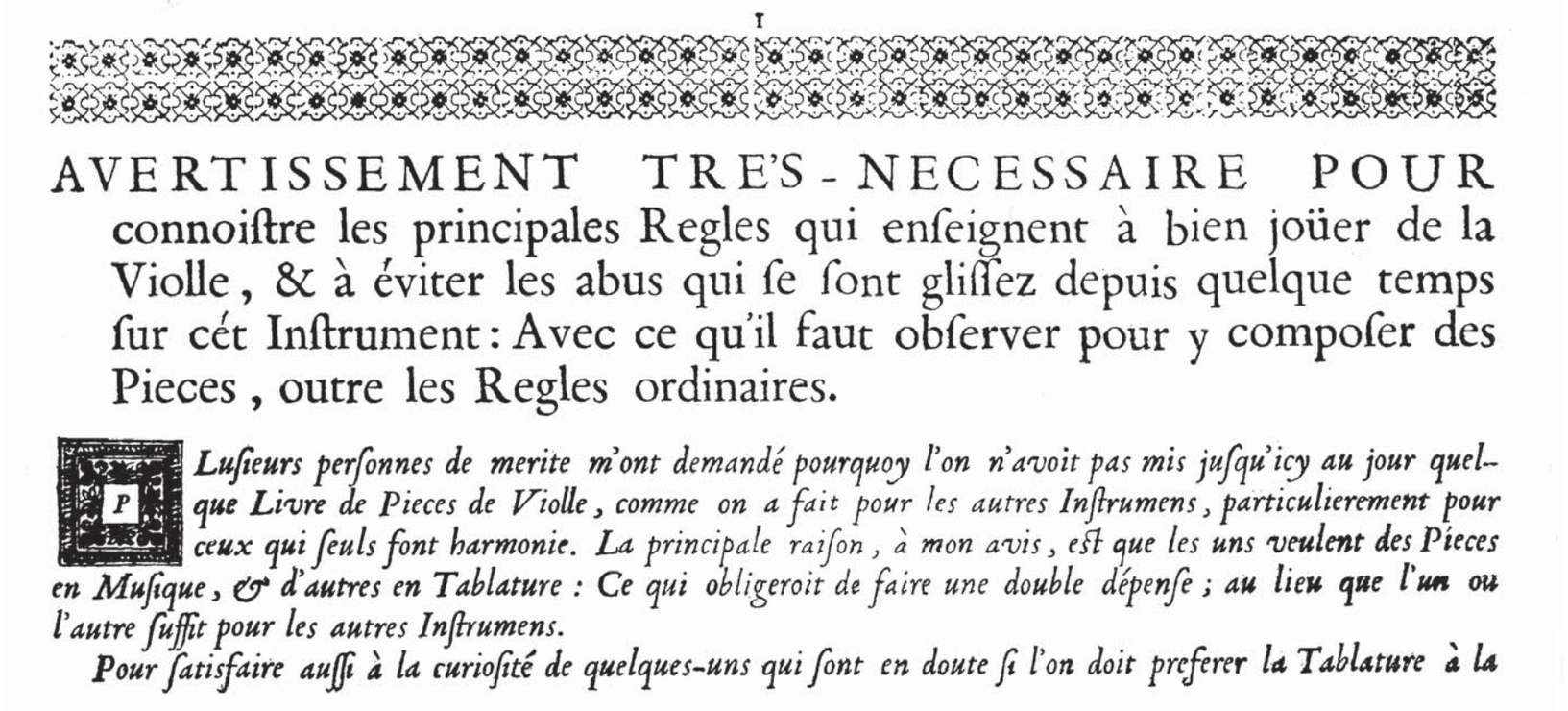
Philippe PIERLOT, *basse de viole*
Rainer ZIPPERLING, *basse de viole* (pièces à deux violes *)
Sophie WATILLON, *basse de viole* (basse continue)
Danièle ETIENNE, *flûte traversière*
Robert KOHNEN, *clavecin*
Rolf LISLEVAND, *théorbe*

Sources :

1, 15 : M. Marais, *Second Livre des Pièces de Violes*, 1701

16-22, 24 : J. Morel, *Premier Livre de Pièces de Violle, s.d.*

23 : J.-B. Cappus, *Premier Livre de Pièces de Viole*, 1703



AVERTISSEMENT TRE'S-NECESSAIRE POUR connoiſtre les principales Regles qui enſeignent à bien joüer de la Violle, & à éviter les abus qui ſe ſont gliſſez depuis quelque temps ſur cét Inſtrument: Avec ce qu'il faut obſerver pour y compoſer des Pieces, outre les Regles ordinaires.

Pluſieurs perſonnes de merite m'ont demandé pourquoy l'on n'avoit pas mis juſqu'icy au jour quelque Livre de Pieces de Violle, comme on a fait pour les autres Inſtrumens, particulierement pour ceux qui ſeuls ſont harmonie. La principale raiſon, à mon avis, eſt que les uns veulent des Pieces en Muſique, & d'autres en Tablature : Ce qui obligeroit de faire une double dépenſe ; au lieu que l'un ou l'autre ſuffit pour les autres Inſtrumens.

Pour ſatisfaire auſſi à la curioſité de quelques-uns qui ſont en doute ſi l'on doit preferer la Tablature à la

Mr. Demachy, *Pièces de Viole*

CD II

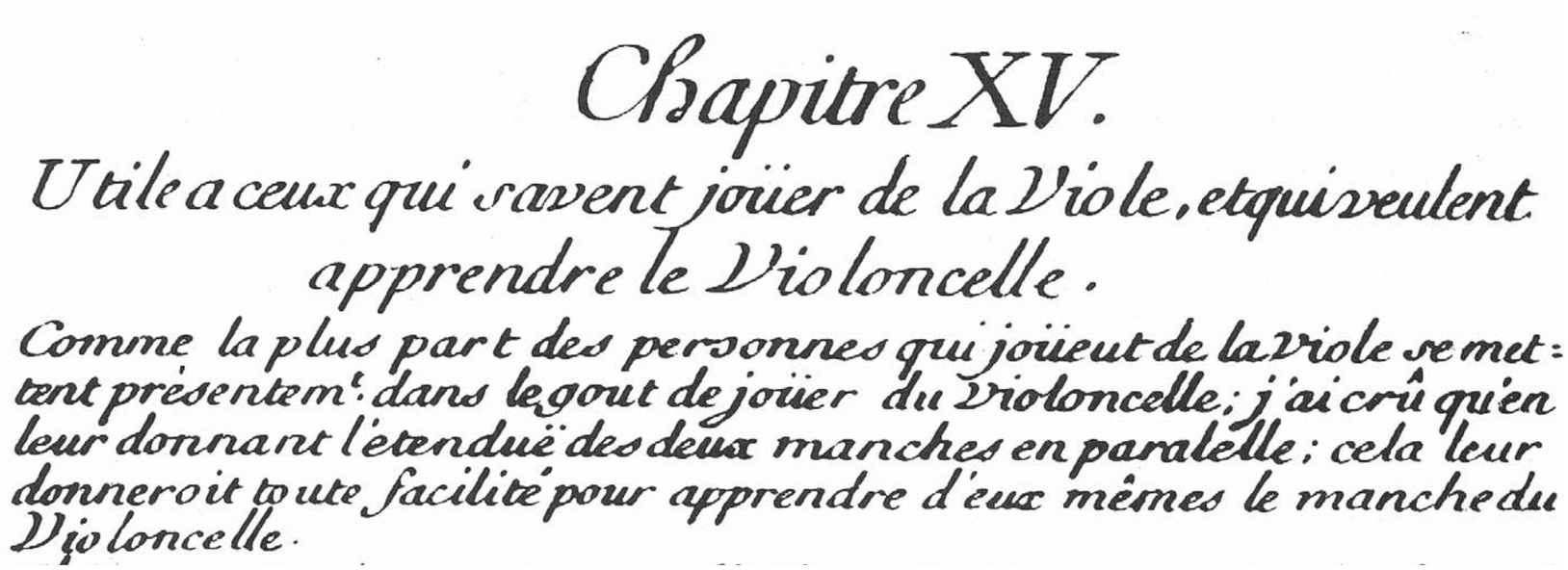
Deuxième Suite en do mineur		**Roland MARAIS**	10'03
basse de viole et basse continue (basse de viole, clavecin)		(ca. 1690-?)	
1.	Prélude Le Marais le Saxon		2'14
2.	Allemande La Savigny		2’33
3.	Sarabande La D’Auteuil		3’22
4.	Gavotte L’ Arnold		1’54
5. *Fugue* (Légèrement)		**Charles DOLLÉ**	3'12
basse de viole et basse continue (basse de viole, clavecin)		(? -fl 1735-1755)	
Troisième Suite en mi mineur		**Louis de CAIX d’HERVELOIS**	
		(ca. 1680-v.1760)	15'32
*Première Sonate à deux violes**			
6.	Prélude La Joly		2’01
7.	Courante		0’53
8.	La Marie-Anne de Caix		2’20
9.	Gigue en Cor de Chasse		1’17
Suite (viole et basse continue)			
10.	Allemande		2’28
11.	La Guitare		2’04
12.	Menuets I, II, III		2’49
13.	La Badine *à deux violes**		1’40
*Sonata sesta en la mineur-majeur **		**ANONYME**	
14.	Allegro		4’43
15.	Aria cantabile		5’33
16.	Cantabile (et variations)		5’44

Les Entreprises du Violon

Sonata IV^e La Focroy en ré majeur		**Louis-Antoine DORNEL** (ca. 1685-1765)	11'16
	violon et basse continue (basse de viole, clavecin)		
17.	Prélude : un peu lent		2'04
18.	Allemande		2'15
19.	Lentement		2'11
20.	Vivement et marqué		1'37
21.	Chaconne		3'09
Sonate II en sol majeur		**François DUVAL** (1672-1728)	7'26
	violon et basse continue (basse de viole, clavecin)		
22.	Grave		1'39
23.	Gay		1'56
24.	Sarabande		2'21
25.	Les Cascades : vite		1'30
Sonate Quatrième en mi mineur		**Jean-Ferry REBEL** (1666-1747)	10'12
	violon et basse continue (basse de viole, clavecin)		
26.	Gracieusement		1'59
27.	Viste		1'34
28.	Récit : Très doux		1'56
29.	Gai		3'04
29.	Viste		1'39

RICERCAR CONSORT
Philippe PIERLOT, *basse de viole*
Rainer ZIPPERLING, *basse de viole* (pièces à deux violes *)
Sophie WATILLON, *basse de viole* (continuo)
Robert KOHNEN, *clavecin* (1-13)
Pierre HANTAÏ, *clavecin* (17-29)

Sources :
1-4 : R. Marais, *IIe Livre de Pièces de Viole* , 1738
5 : C. Dollé, *Pièces de Viole*, 1737
6-13 : Louis de Caix d'Hervelois, *Ve Livre de Pièces de Viole*, 1748
17-21 : L-.A. Dornel, *Sonates à Violon seul, Œuvre Second*, 1711
22-25 : F. Duval, *Amusements pour la Chambre / Sonates à violon seul, Livre VI*, 1718
26-29 : J.-F. Rebel, *Sonates à violon seul, Livre II*, 1713


Chapitre XV.

Utile a ceux qui savent joüer de la Viole, et qui veulent apprendre le Violoncelle.

Comme la plus part des personnes qui joüent de la Viole se mettent présentem.t dans le gout de joüer du Violoncelle; j'ai crû qu'en leur donnant l'etenduë des deux manches en paralelle; cela leur donneroit toute facilité pour apprendre d'eux mêmes le manche du Violoncelle.

Michel Corrette, *Méthode de violoncelle*

CD III

Sonata X en fa dièse mineur		**Jean-Marie LECLAIR**	14'53
violon et basse continue (basse de viole, clavecin)		(1697-1764)	
1.	Andante affetuoso		3’15
2.	Allemanda		3’08
3.	Largo		4’09
4.	Giga		4’21

Les Prétentions du Violoncelle

Concerto “Le Phénix” en ré majeur		**Michel CORRETTE**	7'47
quatre violoncelles et basse continue (clavecin)		(1709-1795)	
5.	Allegro		2’25
6.	Adagio		2’46
7.	Allegro		2’36
Sonata III en ré majeur		**J. BODIN de BOISMORTIER**	
deux violoncelles		(ca.1691-1755)	14'54
8.	Moderato		3’09
9.	Corrente		2’29
10.	Aria : affetuoso		3’30
11.	Minuetto con variazioni		5’46
Sonata III en la mineur		**Jean-Baptiste MASSE**	9'52
violoncelle et basse continue (violoncelle, clavecin)			
12.	Andante		1’18
13.	Vivace		3’34

14.	Sarabanda		2’31
15.	Allegro		2’29
Sonata IV en mi majeur violoncelle et basse continue (violoncelle, clavecin)		**Jean BARRIÈRE** (1705-1747)	12'49
16.	Gratioso		3’05
17.	Allegro		2’18
18.	Adagio		4’24
19.	Aria : gratioso		3’02
20. *Les Sauvages* deux violoncelles		**ANONYME** d’après J.Ph. RAMEAU	2'26
Sonata IV en ré majeur violoncelle et basse continue (violoncelle, clavecin)		**Jean-Baptiste CANAVAS** (1713-1784)	10'52
21.	Allegro		3’42
22.	Siciliano : Adagio		3’32
23.	Ciaconna : Allegro		3’38

RICERCAR CONSORT
François FERNANDEZ, *violon*
Philippe PIERLOT, *basse de viole* (1-4)
Hidemi SUZUKI, *violoncelle solo*
Rainer ZIPPERLING, *violoncelle continuo*
Oreste DE TOMMASO, *violoncelle* (Corrette)
Emmanuel BALSSA, *violoncelle* (Corrette)
Pierre HANTAÏ, *clavecin* (1-4)
Guy PENSON, *clavecin*

Sources :

1-4 : J.-M. Leclair, *Quatrième Livre de Sonates à Violon seul*, 1743

5-7 : M. Corrette, *Concerto pour quatre Violoncelles, Violes ou Bassons*, 1738

8-11 : J. Bodin de Boismortier, *Sonates Op 50*, 1734

12-15 : J.-B. Masse, *Sonates à deux violonchelles* (sic), *Œuvre I^er^*, 1738

16-19 : J.-Barrière, *Sonates, Livre II*, 1737

20 : Anonyme, *Les Gentils Airs ou Airs connus ajustés en duo pour deux violoncelles, bassons ou violes*, 1751

21-23 : J.-B. Canavas, *Sonates, Livre II*, 1773

Monsieur de Sainte-Colombe, *Concert à deux violes L'aureille*

DEFENSE
DE LA BASSE
DE VIOLE
Contre les Entrépriſes du

VIOLON
Et les Prétentions du

VIOLONCEL.

Par MONSIEUR
HUBERT LE BLANC
Docteur en Droit.

A AMSTERDAM,
Chez PIERRE MORTIER.
MDCCXL.

DÉFENSE DE LA BASSE DE VIOLE CONTRE LES ENTREPRISES DU VIOLON ET LES PRÉTENTIONS DU VIOLONCELLE

—

C'est sous ce titre quelque peu emphatique que fut publié à Amsterdam en 1740 l' ouvrage d'Hubert Le Blanc. Ce juriste passionné de musique et tout particulièrement de la basse de viole reste un personnage bien énigmatique. Dans la notice qui lui est consacrée par Fétis dans sa *Biographie universelle des Musiciens* (1867) il est signalé que Le Blanc n' avait pas pu trouver d'éditeur à Paris pour son ouvrage. Et Fétis continue : « Lorsqu'il apprit que Pierre Mortier consentait à l'imprimer, il en fut si transporté de joie, qu'il partit pour la Hollande en l'état où il se trouvait quand la nouvelle lui parvint, c'est à dire en robe de chambre, en pantoufles, et en bonnet de nuit ». L'anecdote, sans être vérifiée, est tout aussi étonnante que l'ouvrage lui-même !

Cette *Défense* est divisée en trois parties : *Dissertation sur les Pièces et les Sonates, À qui de la Basse de viole ou du Violon doit-on la préférence, Manège de ce dernier pour l'emporter,* et *Pratique pour rendre tout jouable sur la Viole*. La première partie s'intéresse donc à une évocation de ce conflit typiquement français entre les pièces des Suites françaises et les Sonates italiennes ; la deuxième illustre l'apparition du violon en France ; enfin la troisième est un véritable plaidoyer pour la basse de viole à une époque où son étoile est déjà bien ternie.

Il faut bien reconnaître qu'en 1740 la grande génération des violistes français s'est éteinte. Il est d'ailleurs symptomatique que, pour Hubert Le Blanc, l'art de la basse de viole est représenté par les virtuoses qui firent la gloire de la Chambre du Roi sous

Louis XIV ; Marin Marais et Antoine Forqueray : « L'Empire de la viole était fondé et puissamment établi par le Père Marais... Forcroi (Forqueray) le Père venait d'ajouter à l'Empire... » Ensuite Le Blanc cite les De Caix. Il rappelle : « La viole s'était vue favorisée par le Roi Louis XIV, le Père Marais pour ses Pièces, et Forcroi le Père pour ses Préludes tirants sur la Sonate. L'un avait été déclaré jouer comme un Ange, et l'autre jouer comme un Diable. Fallait il au sortir de tant d'avantages tomber dans le néant. Quelle chute ! Y en eut-il jamais une pareille ? »

Durant toute la seconde partie de cette *Défense*, l'auteur fait l'évocation d'une longue discussion entre « Dame viole » et « Sire violon » ainsi que leurs partisans respectifs. De tout ceci il est ressort que « Le prononcé des Dames fut donc que la Viole serait rétablie dans tous ses droits à huis clos et qu'on abandonnerait au violon l'audience publique... L'arrêt définitif des Dames fut que rien n'équivaut dans le monde à deux basses de viole en parallèle, pour s'acquitter parfaitement du dessus et de la basse ». Il restait à la viole les concerts d'une certaine intimité ; il est vrai que la Chambre du Roi s'était bien ouverte à d'autres instruments et d'autres musiques d'inspiration italienne. Et les grandes manifestations musicales parisiennes étaient maintenant celles du Concert spirituel où, outre les « Grands Motets », on applaudissait les virtuoses italiens : violonistes, violoncellistes et chanteurs. Ces grandes salles convenaient aussi mieux au violon qu'à la viole.

Tout cet art de la basse de viole remonte au XVII^{e} siècle. Après avoir connu un succès dans la tradition de la musique polyphonique de la Renaissance, la famille des violes disparaît laissant peu à peu la place à la basse de viole qui devient, à la fin du siècle, l'instrument emblématique de la musique française. La place occupée par Marais et Forqueray au service de Louis XIV avait été préparée, bien en dehors de la Cour…

Le Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe

Un roman, un film, quelques indices épars, un unique manuscrit miraculeusement conservé... Et voilà que Monsieur de Sainte-Colombe apparaît au public comme un musicien avec lequel l'histoire doit compter. II est vrai que, pour ceux qui ont déjà voué une certaine passion à l'art de la basse de viole en France, l'une des plus émouvantes pièces écrites pour cet instrument est ce *Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe* que l'on trouve dans le *Deuxième Livre des Pièces de Viole* de Marin Marais (1701). La rare intensité de cette composition ne pouvait que nous faire penser à tout ce que devait représenter aux yeux de Marais la personnalité de son maître.

Mais que sait-on exactement de ce Monsieur de Sainte-Colombe ? Tout récemment un musicologue français, Pierre Guillot, signalait avoir trouvé la trace d'un Monsieur de Sainte- Colombe dans les archives de l'ancien Hospice de la charité à Lyon. Employé en qualité de maître de musique, il y était responsable de l'éducation musicale des jeunes filles et leur enseignait le jeu de la viole. C'est sous le nom d'Augustin Dautrecourt qu'il y est mentionné ainsi que sous son pseudonyme « Monsieur de Sainte-Colombe ». En 1659, il disparaît de ces archives. Doit-on supposer, qu'à ce moment, il prit la route de Paris ? Son pseudonyme est sans doute lié a son origine : Sainte-Colombe-lès-Vienne ou Sainte-Colombe-en-Beaujolais ?

Heureusement le témoignage de Titon du Tillet dans le *Parnasse français* nous donne encore quelques autres indications sur cet énigmatique personnage. C'est dans cet écrit que l'on apprend que Sainte-Colombe s'était fait construire sur les branches d'un mûrier une petite cabane en planches dans laquelle il se retirait en été pour y jouer « plus tranquillement et plus délicieusement de la viole ».

Monsieur de Sainte-Colombe avait fait école. Parmi les condisciples de Marais se trouvait Jean Rousseau. Celui-ci dédie à son maître le *Traité de la Viole* qu'il publie à Paris en 1687. C'est dans cet ouvrage que l'on trouve le plus d'informations sur Monsieur de

Sainte-Colombe : « De tous ceux qui ont appris à jouer de la viole de Monsieur Hotman, on peut dire que Monsieur de Sainte-Colombe a été son écolier par excellence, et que même il l'a beaucoup surpassé ; car outre ces beaux coups d'archet qu'il a appris de Monsieur Hotman, c'est de lui en particulier que nous tenons ce beau port de main, qui a donné la dernière perfection à la viole, et a rendu l'exécution plus facile et plus dégagée, et à la faveur duquel elle imite tous les plus beaux agréments de la voix, qui est l'unique modèle de tous les instruments ; c'est aussi à Monsieur de Sainte-Colombe que nous sommes obligés de la septième corde qu'il a ajoutée à la viole. C'est lui enfin qui a mis les cordes filées d'argent en usage en France, et qui travaille continuellement à rechercher tout ce qui est capable d'ajouter une plus grande perfection a cet instrument, s'il est possible ».

Ce texte évoque le maître de Sainte-Colombe, Nicolas Hotman. Sans doute d'origine allemande, ce dernier s'installe à Paris dès 1632 et occupe le poste de « violiste de la chambre » laissé vacant par la mort prématurée de Louis Couperin en 1661. Jean Rousseau signale qu'il « est celui qui a commencé en France à composer des pièces d'harmonie sur la viole, à faire de beaux chants, et à imiter la voix, en sorte qu'on l'admirait souvent davantage dans l'exécution tendre d'une petite chansonnette que dans les pièces les plus remplies et les plus savantes ». Hélas ! les quelques pièces conservées dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris sont bien peu de choses a côté de ce que ces témoignages nous laissent deviner de l'art de ce Nicolas Hotman.

Les apparences sont trompeuses ! En effet, ce petit monde des violistes français vivait dans un calme tout relatif et, si Monsieur de Sainte-Colombe semble rester en dehors des débats, les avis critiques vont bon train. Ainsi un certain Du Buisson se fait remarquer aux alentours de 1680 à Paris où il donne un concert a trois basses de violes. C'est de ce Du Buisson que nous avons conservé les premières pièces importantes pour basse de viole seule. Elles sont conservées dans un manuscrit date du 1er septembre 1666 . Ce violiste, aux dires de Rousseau, « portait très mal la main ». Fût-il le maître de Monsieur Demachy ?

Ce dernier publiait en 1685 le premier recueil imprimé en France de pièces pour basse de viole seule. Cette édition comportait une préface assez copieuse qui apportait toute une série d'informations utiles sur le jeu de l'instrument : « Avertissement très nécessaire pour connaître les principales règles qui enseignent à bien jouer de la viole et à éviter les abus qui se sont glissés depuis quelque temps sur cet Instrument ». Les deux « ports de main » expliqués par cet « Avertissement » ont fait bondir les disciples de Sainte-Colombe et il est assez évident que le *Traité de la Viole* de Jean Rousseau n'est qu'une réponse à cet « Avertissement » !

Et pour s'assurer d'une bonne suite à cet enseignement, Monsieur Demachy signale : « je seray tous les samedis en état de recevoir chez moi, depuis trois heures jusqu'a six, où je ferai voir la pratique de toutes les règles dont j'ai parlé...» On comprend dès lors que l'éloge de Sainte-Colombe qui se trouve dans le *Traité* de Jean Rousseau est un véritable plaidoyer pour la reconnaissance de son maître. Une façon de remettre les pendules à l'heure, car même Monsieur Demachy a été séduit par l'invention de Sainte-Colombe : la fameuse septième corde !

Mais à cette époque, Marin Marais venait, lui aussi, de publier son *Premier Livre des Pièces de Viole* (1686). Sa réputation et ses fonctions à la Cour lui assuraient une place prédominante dans ce petit monde et, de ce fait, l'école de Monsieur de Sainte-Colombe triomphait !

En ce qui concerne les œuvres de Monsieur de Sainte-Colombe lui-même la source la plus importante est un unique manuscrit contenant ses *Concerts à deux violes*. Le soin de la copie faite par une main anonyme (semble-t-il pas autographe) et l'ordonnance des pièces nous permettent de supposer que ce manuscrit était peut-être la préparation à une édition. Mais cet énigmatique musicien devait conserver le fruit de ses compositions avec autant de discrétion que son propre talent. Titon du Tillet nous dit également : « il donnait chez lui des concerts, où deux de ses filles jouaient l'une du dessus de viole et l'autre de la basse, et formaient avec leur père un concert à trois violes ».

Ce dont Titon du Tillet ne parle pas, c' est de son fils ! Son existence nous est révélée par deux documents qui proviennent d'Angleterre. Le *Daily Courant* du 11 mai 1718 annonce « a consort for the benefit of Mr St-Colombe » à Londres. D'après la date il ne peut s'agir que du fils dont plusieurs œuvres pour basse de viole seule sont conservées dans un autre unique manuscrit de la Cathedral Library à Durnham ? Parmi ses pièces se trouve cet émouvant *Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe le Père*. On retrouve dans ce *Tombeau* le même sens descriptif que dans *Le Tombeau « Les Regrets »* du père et ce même esprit de conclusion gaie. Mais si la réputation de Monsieur de Sainte-Colombe était grande, sa vie privée restait semble-t-il bien réservée. Nulle information ne nous est parvenue sur la date de sa mort. Le seul indice est le *Tombeau* écrit par Marais et publié en 1701...

Défense de la Basse de viole

Avec ce Tombeau de Marais, voici le lien parfait pour revenir à l'ouvrage d'Hubert Le Blanc. C'est également dans le *Deuxième Livre* de 1701 que Marais place une pièce qu'il intitule *Cloches ou Carillon*. Hubert Le Blanc évoque plusieurs fois cette similitude de plénitude de son entre la viole et celui des cloches : « ... le Père Marais et Forcroi ne donnaient qu'une note, mais s'attachaient à la rendre sonore, comme la grosse cloche Saint-Germain, jouant en l'air ainsi qu'ils le recommandaient, c'est à dire ayant donné le coup d'archet, ils laissaient lieu à la vibration de la corde ».

Au moment où Marais publie cette pièce, il est le violiste le plus célèbre, position que même Forqueray ne pouvait lui opposer. En 1689, dix ans après sa nomination d'« Ordinaire pour la chambre du Roi pour la viole », Marais avait été rejoint au service royal par Forqueray au titre de « Musicien ordinaire de la Chambre du Roi ». On sait que ce virtuose de dix-sept ans était quelque peu attentif à l'éclat de la musique italienne. Son unique livre de *Pièces de Viole* sera publié après sa mort, en 1747. Il est bien probable que

la trentaine de pièces qu'il contient soit le résultat d'un travail de maturité écrit après son départ de la cour en 1727 et sa retraite à Mantes. Marais régnait bien à la cour, et avait obtenu de Louis XIV que la survivance de sa charge serait accordée à son fils Vincent. De ses treize enfants, plusieurs furent musiciens. C'est Titon du Tillet qui relate cette visite à la cour : « En 1709, il présenta quatre de ses fils à Louis le Grand et donna à sa Majesté un concert de ses pièces de viole, exécuté par lui et par trois de ses fils. Le quatrième, qui portait pour lors le petit-collet, avait soin de ranger les livres sur les pupitres et d'en tourner les feuillets. Le roi entendit ensuite ses trois fils séparément et lui dit : Je suis bien content de vos enfants, mais vous êtes toujours Marais et leur père ». Et Titon du Tillet confirme en 1732 : « Les trois fils de Monsieur Marais font encore aujourd'hui l'admiration des personnes qui les entendent jouer de la viole et ont un grand talent pour montrer l'art d'en jouer ».

Si l'on a pu conserver quelques éléments biographiques à propos de Nicolas, Vincent, Jean-Louis ou Roland, c'est seulement de ce dernier que l'on peut encore aujourd'hui constater le talent. Celui dont, Quantz avait apprécié le jeu, publie en effet deux livres de *Pièces de Viole* en 1735 et 1738. Mais, Hubert Le Blanc ne parle pas de ces fils de Marin Marais. La *Suite* de Roland Marais, extraite de son *Deuxième Livre*, est encore très respectueuse des principes stylistiques de son père.

Marin Marais avait eut aussi des élèves. C'est à lui que Jacques Morel dédie son *Premier Livre* : « C'est bien hardi que d'oser donner au public des pièces de Viole après celles dont vous l'avez enrichi, et qui sont tous les jours le charme des oreilles les plus délicates. Mais, Monsieur, j'ai eu le précieux avantage d'être votre écolier, et je me suis appliqué longtemps à étudier ce génie incomparable que vous avez reçu du ciel. Mais ce qui m'a le plus encouragé, Monsieur, c'est que vous n'avez pas désapprouvé ces premiers essais et qu'on peut espérer que ce qui ne vous a pas déplu aura de quoi plaire à tout le monde. Si les chants que j'ai trouvés ont quelque agrément, et quelque naturel, c'est à

vous que je les dois, et je vous les consacre pour vous marquer ma reconnaissance, et pour donner un témoignage public de l'admiration que j'ai pour vous, et du respect avec lequel je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. » Il est bien vrai que l'art de Marin Marais se ressent dans cette publication. Mais Morel a souhaité séduire un public plus large et sans doute moins virtuose : « Je me suis attaché à donner mes pièces le moins chargées d'accords qu'il a été possible, aimant mieux m'arrêter au chant que de les rendre difficiles. Cependant pour satisfaire ceux qui aiment l' harmonie, j'en ai mis quelques-unes plus chargées que les autres ». Mais, ce goût du chant est aussi une trace très nette du changement stylistique qui s'opère peu à peu en France durant ce début de XVIII^{e} siècle.

Les *Suites* de Morel restent fidèles au schéma de la suite française classique, avec cet ajout typique de l'époque d'un caractère ou d'un portrait à chaque danse. D'autre part, Morel donne une couleur très particulière à ce *Livre* en y joignant (et cela est indiqué sur la page de titre) une *Chaconne en Trio pour une Flûte Traversière, une Viole et la Basse continue*. La flûte avait conquis l'esprit français depuis la fin du XVII^{e} siècle et nombreux de ses virtuoses brillaient en France. C'est principalement de Michel Blavet que l'ouvrage d' Hubert Le Blanc fait l'éloge : « La Flûte se trouva mieux déclamer que le Violon, être plus maîtresse d'enfler ou faire des diminutions. Après la fin du concert on en remporta cette opinion, que la flûte jouée par un Blavet est préférable au premier violon, lorsqu'il s'agit d'imiter la Voix. »

Charles Dollé fut maître de viole à Paris. Son *Livre de Pièces de Viole avec la Basse continue* y fut édité en 1737. Tout comme Morel, il fait usage d'une table d'ornements qui se réfère à Marais. L'une des *Suites* de ce livre contient un *Tombeau de Marais le Père*. Peut-on dès lors supposer qu'il fut lui aussi disciple du « Père Marais » ? Quoi qu'il en soit, ses suites témoignent de la haute technique qui devait être la sienne et qui est, à de nombreux égard, proche de l'accomplissement que représentent les œuvres de Forqueray.

La *Fugue*, proposée ici, en est une belle illustration.

Par contre, rien ne peut nous indiquer que Jean-Baptiste Cappus fut disciple de Marais. Son *Premier Livre de Pièces de Viole*, bien que publié à Paris chez Boivin en 1730, fait état de ses fonctions de « Pensionnaire de la Ville de Dijon pour la Musique ». Le style y est simple, s'adressant très visiblement à un public de musiciens plus modestes.

Hubert Le Blanc fait mention dans sa *Défense* des « De Caix ». Il existe effectivement plusieurs violistes connus sous ce nom. D'abord François Joseph De Caix « Le Père », natif de Lyon à la fin du XVII^{e} siècle et qui monta à Paris en 1730 avec ses cinq enfants qui jouaient tous de la viole. Cette famille joua à la Cour de Louis XV. François-Joseph fut-il élève de Monsieur de Sainte-Colombe (dont on sait maintenant qu'il fut actif à Lyon) ? Mais rien ne permet de rattacher cette famille à Louis de Caix d'Hervelois. Ce dernier est le neveu d'un chapelain de la Sainte-Chapelle originaire d'Amiens. En 1697, l'oncle sollicite pour son neveu l'obtention d'une pièce où il peut travailler son instrument. Fut-il disciple de Marais ? Il ne fit jamais partie des musiciens de la cour. Et cependant c'est lui qui publia le plus grand nombre de livres de *Pièces de Viole* en cette première moitié du XVIII^{e} siècle : cinq Livres entre 1708 et 1748. Louis De Caix d' Hervelois fut sensible aux nouvelles formes d'Italie ; son *Quatrième Livre*, ainsi que l'indique le titre contient « 2 suites et 3 sonates ». Il est publié en 1740, la même année que la *Défense* de Hubert Le Blanc ! Et l'œuvre que nous proposons ici est divisée en deux parties : une *Sonate à deux violes*, suivie d'une *Suite pour viole et basse continue* se concluant par une « galanterie » à deux violes. Quoi qu'en pense Hubert Le Blanc, la fusion des formes françaises et italiennes semble si naturelle !

Et l'énigme est encore plus complète à propos de ces *Sonates* d'un compositeur anonyme dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de Paris. Il est évident que cette musique est d'une période plus tardive. Le style est imprégné d'esprit nouveau, de ce que les allemands ont nommé « rococo ». Qui est ce compositeur, incontestablement

un excellent virtuose de la basse de viole ? Est-il Français ? Ne serait-il pas Allemand ? Carl Friedrich Abel séjourna plusieurs fois à Paris, et même dit-on y enseigna la viole dans les années 1770...

Mais les assauts du violon et du violoncelle furent violents. « Dame Viole » dut bien admettre que son époque était révolue. Et, peu à peu, elle fut oubliée. Avec la disparition de la basse de viole s'éteignait aussi un certain art de vivre et une certaine conception du rôle de la musique ; le cinéma nous en a fixé une image. Nous en retrouverons peut-être un jour la réalité en dehors des turbulences du monde moderne.

Les Entreprises du Violon

« Sultan Violon, un avorton, un Pygmée, se met en tête d'en vouloir à la Monarchie universelle. Non content de l'Italie, il se propose d'envahir les états voisins... Les deux acolytes de Sultan s'appelaient Messire Clavecin et Sire Violoncelle. Il se les était associés pour tempérer son piquant dont, sans eux, la pointe se ferait trop sentir. Il se propose de rayer du nombre des Acteurs de musique la basse de viole et la flûte et de s'établir sur leur ruine. Voici la route qu'il tint pour la procurer. Attaquer la Viole, éclater par dessus, parler plus haut qu'elle en même temps, lui sauter dessus le corps. Le violon qui n'était pas Sultan alors, ni si fier qu'il est aborde humblement le Clavecin et le Violoncelle et leur dit : Beaux sires, le premier de vous a déjà un établissement auprès des Dames, que lui procurent les Pièces de Couperin : l'autre est relégué aux Thuyles chez les enfants de chœur, où il n'a que leur touché délicat pour tout flatté. Il ne tiendra qu'à vous, l'un de faire fortune et le premier d'augmenter la sienne. Je vous propose de vous associer à moi et nous porter pour les trois instruments seuls nécessaires en Musique... Ses défauts de lui, violon, d'être perçant et dur, lui tournaient en bonnes qualités dans un endroit vaste où sa dureté était noyée par celle du violoncelle et son manque de puissance suppléé par les cordes à vide du clavecin. Jouant à la nouvelle manière, il se fit admirer, comme il n'avait

pas fait au temps de Lully où les coups d'archet étaient hachés et le coup de hache marqué à chaque mesure. Ici on ne démêlait ni le tiré ni le poussé. Un son continu se faisait entendre, qu'on était maître d'enfler ou de diminuer, comme la voix... ».

Laissons là ce texte d'Hubert Le Blanc. Il faut bien reconnaître que son récit ne cesse de se contredire et que son argumentation est bien faible. Cela fait bien longtemps que le violon est utilisé en France. Certes il n'a pas facilement conquis sa place dans les lieux officiels comme la Chambre du Roi où régnait la basse de viole. Pour beaucoup de personnes, il est encore considéré comme « tout juste bon à faire danser » et l'ancienne technique évoquée par Le Blanc à propos de Lully est l'héritage de cet orchestre de ballets que fut la Bande des XXIV violons du Roi. S'il est vrai que les violes furent longtemps utilisées à la Chapelle royale, les violons y furent introduits lors de la création du Grand Motet dans le dernier tiers du XVII^{e} siècle. Et François Couperin lui-même fut certainement l'un des défenseurs du violon lorsqu'il écrivit, sous l'influence italienne, ses premières *Sonates*. Et que dire de Marais qui publiait dès 1692 des Trios « pour les flûtes, violons ou dessus de viole », sans compter le recueil de 1723 qui contenait la célèbre *Sonnerie de Sainte-Geneviève, La Gamme* et *La Sonate à la Maraisienne*. Décidément, Hubert Le Blanc devait avoir de grandes oeillères pour sembler ignorer tout cela. Est-ce pour décourager les candidats violonistes qu'il écrit : « la résistance toujours à vaincre dans les cordes courtes et grosses extrêmement tendues du violon, exige un exercice continuel pour en dompter la dureté et des doigts ferrés. A cet effet Nature secourable fait venir au bout, de la corne, comme aux bêtes de charge ou voiture, un sabot ».

Mais le violon s'était bel et bien imposé. Etait-ce au détriment de la viole ? Il y eut cohabitation (cela est, semble-t-il, typiquement français !). C'est à François Duval que l'on attribue le titre un peu redondant de « Premier violoniste français ». Son premier recueil de *Sonates pour violon* fut édité en 1704, et dédié au Duc d'Orléans. Introduit à la cour, Duval joue en compagnie de François Couperin les *Concerts Royaux*. Duval n'est pas un grand

virtuose ; il n'a pas reçu cette formation italienne qui sera celle de Leclair. Néanmoins, il est un parfait témoin de ce que pouvait être une réelle conception du « violon français » à une époque où, grâce à Couperin et quelques amateurs éclairés, la musique italienne (et spécialement celle de Corelli) avait déjà fait son apparition en France et y avait déjà été fusionnée aux règles françaises.

D'autres musiciens français ont dès lors consacré leur talent au violon : Jean Baptiste Senaillé (1688-1730), Jean-Baptiste Anet (1676-1755) qui étudia à Rome auprès de Corelli, François (1698-1787) et Louis (1692-1745) Francœur... Leur intérêt pour le violon vient du fait qu'ils sont tous descendants de musiciens qui faisaient partie de la Bande des XXIV Violons du Roi.

Jean-Féry Rebel fut directeur des XXIV Violons et aussi premier violon à l'Académie royale de Musique. Cette dernière position le mit en contact étroit avec Lully. Son œuvre instrumentale est évidemment destinée au violon : un premier recueil de pièces pour violon fut édité en 1705 ; en 1712 suit un livre de *12 Sonates à deux violons et basse continue* et, en 1713, *12 Sonates pour violon et basse continue*. Ces deux dernières publications ont la particularité de présenter de véritables parties solistes pour la basse de viole qui abandonne à certains moments son rôle de continuo pour jouer d'authentiques « récits ». Décidément Hubert Le Blanc ignorait bien des choses !

Louis-Antoine Dornel (1680-1756) était organiste. Ces différents recueils de musique instrumentale publiés en 1709, 1711, 1713, 1723 démontrent son intérêt pour la musique instrumentale, mais sans être exclusivement voués au violon : en effet, ils s' adressent au violons, flûtes ou hautbois. Néanmoins certaines sonates ont un caractère très violonistique et même fortement inspiré des modèles de Corelli. La *Sonate* proposée dans cet enregistrement est un portrait, celui de Forqueray ! Quoi de plus normal, dès lors, de trouver dans cette œuvre dédiée à l'illustre violiste deux mouvements avec viole concertante.

Mais il est évident que le principal violoniste français est Jean-Marie Leclair. C'est principalement de Leclair (qu'il écrit Le Cler) que parle Hubert Le Blanc. Ce dernier évoque aussi les violonistes italiens qui jouèrent au Concert spirituel : Giovanni Battista Somis (1686-1763) et Francesco Geminiani (1687-1762). « Somis parut sur les rangs. Il étala majestueusement le plus beau coup d'archet d'Europe. Il franchit la borne, où l'on se brise, surmonta l'écueil où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand œuvre sur le violon. Un seul tiré d' archet dura que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense, et parut semblable à un cordage de soie tendu, qui pour ne pas ennuyer dans la nudité de son uni, est entouré de fleurs, de festons d'argent, de filigranes d'or entremêlés de diamants, de rubis, de grenats, et surtout de perles... Geminiani, d'autant qu'il faut commencer par le jeu le plus fin se fit admirer aussi bien que les Sonates de Corelli, qu'il exécuta. Elles fournirent le fondement de l'harmonie la plus capable d'émouvoir, qui ébranle à la voix les corps sonores. Geminiani fit des remplissages de notes de son cru à toutes sortes de desseins. L'esprit était charmé, l'oreille était satisfaite. Les belles auditrices étaient prêtes à tomber en défaillance ». Pour un défenseur de la basse de viole, Le Blanc semble bien enthousiaste des violonistes italiens ! Et même Leclair a la chance de recevoir certains compliments : « Les Sonates de Mr Le Cler étalèrent en pompe la majesté du jeu du violon et la justesse des accords dont il est susceptible ».

La carrière de Jean-Marie Leclair est très proche de celle de Lully : violoniste et danseur, tels étaient ses deux talents. Comme Lully, il avait un caractère difficile et coléreux. Sa fin tragique, assassiné alors qu'il rentrait chez lui, en est l'un des témoignages. Et cependant le théoricien allemand Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796), qui avait entendu Locatelli et Leclair en concert, affirmait que le premier jouait comme un diable et le second comme un ange ! C'est en Italie qu'il reçut sa formation de violoniste auprès de Somis et ensuite aux Pays-Bas avec Locatelli. Ses sonates et concertos sont le parfait reflet de son assimilation du style italien. Seulement italien ? Non. Leclair tout comme

Couperin avait bien trouvé cette fusion des styles. Il était aussi « lullyste » ; son sens du théâtre et du ballet sont aussi des composantes très françaises qui se trouvent dans le langage de Leclair.

Décidément le violon était bien implanté en France. À quoi pouvait encore servir l'ouvrage de Le Blanc ? Et pour paraître encore plus français, les italiens modifiaient leur nom : Giovanni Pietro Ghignone préférait se faire nommer Jean-Pierre Guignon. Naturalisé français en 1741 il avait reçut le sobriquet de « dernier Roi des violons ».

Les Prétentions du Violoncelle

On a vu comment Hubert Le Blanc explique le service que demanda « Sultan violon » au violoncelle pour l'aider dans sa démarche. Pour l'auteur de la *Défense*, le violoncelle n'avait pour emploi que d'être joué par les musiciens d'église. Il n' avait pas tout à fait raison car la basse de viole y était très souvent utilisée. « Le violoncelle, qui jusque là s'était vu misérable cancre, haire, et pauvre diable, dont la condition avait été de mourir de faim, point de franche lipée, maintenant se flatte qu'à la place de la Basse de viole, il recevra maintes caresses ; déjà il se forge une félicité qui le fait pleurer de tendresse ». Plus loin, Le Blanc évoque les difficultés du violoncelle : « Mais dès que tout est jouable sur la Viole, et ce par une science de galant homme acquise une fois pour toutes, combien n'est-elle pas préférable aux instruments qui demandent un art asservissant, tels que le violoncelle sur qui la fausseté est à combattre dans un degré effrayant, faussetés renaissantes à chaque pas qu'on les surmonte, telles que les têtes de l'Hydre. Le défaut des cordes, vrais câbles de navire, demande des doigts bottés pour s'en rendre maître ».

Quelles étaient donc ces prétentions du violoncelle ? Il convient de rappeler que le violoncelle fait partie des XXIV Violons du Roi dès la fin du XVI^{e} siècle. En France, c'est sous le nom de « basse de violon » qu'il fut mentionné. Son rôle est limité à l'orchestre (ballet, opéra, église). Ce n'est que très timidement qu'il est apparu à la chambre, la

première composition qui en fait usage serait la *Sonate à huit* de Marc-Antoine Charpentier où, sous la dénomination d'une « basse de violon à cinq cordes » lui est confié un *Récit* et une *Bourrée*. Mais, on l'a vu dans la partie consacrée aux « entreprises du violon », il est bien évident que la basse de viole conserva toutes les faveurs de la musique de chambre, même lorsqu'elle était écrite par des violonistes.

Dès le début du Concert spirituel en 1725, on y jouait des œuvres pour violon (Anet et Guignon, puis Leclair en 1728, enfin Somis à partir de 1733). La première sonate de violoncelle présentée au Concert spirituel fut jouée par le violoncelliste italien Lanzetti le 20 mai 1736. Deux ans après, c'est le français Barrière qui y jouait une sonate.

Mais cela veut-il dire qu'on ne jouait pas le violoncelle en dehors des orchestres ? Il est certain que dans de nombreuses partitions l'usage du violoncelle est proposé au même titre que la basse de viole ou le basson. Ainsi que cela se fait pour les instruments de dessus (violon, flûte, hautbois, dessus de viole) les éditeurs proposent de nombreuses pièces avec cette faculté de changement d'instrumentation. C'est ainsi que fut publié ce *Concerto Le Phénix* de Michel Corrette en 1738, une œuvre qui, au niveau formel, rejoint directement l'esprit du concerto vivaldien. À noter que Corrette qui n'était pas spécialement violoncelliste publia en 1783 (ainsi qu'il le fit pour de nombreux autres instruments) une *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*. Cette même mention « pour deux violoncelles, bassons ou violes » se retrouve encore dans l'édition des *Sonates àp. 50* de J.B. De Boismortier ou les *Gentils airs connus* (1751).

Mais à côté des ces œuvres pour « divers instruments » il faut compter les premières compositions conçues spécifiquement pour le violoncelle. Martin Berteau (1700-1771) est considéré comme le premier violoncelliste français. C'est à Fétis que nous devons les rares informations sur sa biographie : « Il voyagea en Allemagne durant sa jeunesse, et reçut des leçons de basse de viole d'un bohémien nommé Kozecz. Il devint d'une grande

habileté sur cet instrument : mais il y renonça dans la suite pour le violoncelle, qui l'avait séduit par la puissance de ses sons et par son large caractère dans le chant. La vue d'un solo de Franciscello décida de sa nouvelle vocation ». Quoiqu'en dise Fétis, Berteau ne joua semble-t-il pas au Concert spirituel. Une de ses sonates y fut interprétée par un certain Baptiste en 1753. C'est encore à Fétis que l'on doit l'information selon laquelle il aurait eut de nombreux élèves dont Duport. Mais rien de très important n'est conservé de son œuvre.

Par contre nous pouvons avoir une meilleure idée de Jean Barrière, ce musicien originaire de Bordeaux. À nouveau c'est Fétis qui reste la source d'informations la plus complète à son sujet. Il étudia le violoncelle en Italie avec ce même Francischello qui avait tant impressionné Berteau. En 1730, il fait partie de l'Académie royale de Musique. Dès 1738, il joue au Concert spirituel. Entre 1733 et 1739, il publie quatre livres de sonates pour violoncelle et basse continue qui témoignent de son talent de compositeur et d'instrumentiste. Dans certains mouvements des ces sonates, il convient de signaler la présence d'une partie obligée pour un deuxième violoncelle transformant quasiment la structure en sonate en trio.

Jean-Baptiste Masse est le plus énigmatique de ces compositeurs. Même le *Grove Dictionnary* et d'autres ouvrages similaires l'ignorent... La page de garde et le « Privilège général » de son *Œuvre Premier* nous apprennent qu'il faisait partie des « vingt-quatre de la Musique de la Chambre du Roy ». Ce recueil de *Sonates à deux violonchelles* (sic) est dédié à « Messieurs les Comédiens Français » . Il y est spécifié que « Ces Sonates peuvent s'exécuter sur deux Instruments égaux comme deux bassons, deux violes et deux violons ».

Jean-Baptiste Canavas est originaire de Turin. Il fut attaché à la musique de la chambre du Roi en 1745. Ses deux recueils de *Sonates pour violoncelle et basse continue* furent édités en 1767 et 1773. Elles témoignent de ce style nouveau qui embrasait Paris depuis que les

compositeurs et solistes venus d'Allemagne et principalement de Mannheim et Vienne jouaient régulièrement dans les concerts de la capitale française.

Et le 30 mars 1768, celui que l'on allait considérer comme le plus brillant virtuose de son temps, Luigi Boccherini, joue au Concert spirituel. Une autre page de l'histoire du violoncelle vient d'être tournée. Les angoisses d'Hubert Le Blanc sur les « Prétentions du violoncelle » sont oubliées, comme est oubliée la basse de viole...

L'épilogue nous est proposé par le *Dictionnaire de la Musique moderne* de Castil-Blaze publié en 1821. A l'article *Viole* on peut lire ceci : « Instrument de musique à sept cordes et à archet. Il était à peu près de la même forme que le violon. Le manche de la viole portait des touches divisées par demi-tons, comme celui de la guitare... Tous ces instruments ne sont plus en usage ». Par contre à l' article *Violoncelle* on trouve : « Cherche-t-on à faire chanter le violoncelle, c'est une voix touchante et majestueuse, non de celles qui peignent les passions et qui les allument, mais de celles qui les modèrent en élevant l'âme à une région supérieure. Veut-on en tirer parti dans la difficulté, il sait se prêter à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde, de l'arpège, des sons harmoniques ». N'est-ce pas une nouvelle *Défense* ? Mais contre quel autre adversaire ?

JÉRÔME LEJEUNE

A DEFENCE OF THE BASS VIOL AGAINST THE VENTURES OF THE VIOLIN AND THE PRETENSIONS OF THE VIOLONCELLO.

—

It was under this rather emphatic title that Hubert Le Blanc's text was published in Amsterdam in 1740. We know that Le Blanc was a lawyer and that he was much involved with music and with the bass viol in particular, but he nevertheless remains an enigmatic figure. Fétis writes of him in his *Biographie Universelle des Musiciens* (1867) that Le Blanc had not been able to find a publisher for his article in Paris. He goes on to say: 'When Pierre Mortier finally agreed to print it, he (Le Blanc) was carried away by such transports of joy that he set out on his return journey to Holland in exactly the state that he was when he had received the news, i.e. still in his dressing-gown, slippers and night-cap.' We cannot vouch for the truth of this anecdote, but it is certainly as astonishing as is the work itself!

This Defence is set out in three parts: 'A Dissertation on Pieces and on Sonatas', 'Whether one should give one's preference to the bass viol or to the violin — the ploy of the latter instrument to carry the argument', and 'A Method to make all music playable on the Viol'. The first part discusses the typically French conflict between the *Pièces* from the French-styled suites and the Italianate sonatas. The second describes the arrival of the violin in France and the third is an eloquent pleading of the case for the bass viol at a time when the instrument's star had nearly set.

We should note that the great generation of French viol players had come to an end by 1740. It is also symptomatic that the summit of the art of the bass viol was represented for Le Blanc by the virtuosi who were the glory of the Chambre du Roi during the reign of Louis XIV, these being Marin Marais and Antoine Forqueray. 'The empire of the viol was founded and powerfully continued by Father Marais ... the Father then added Forcroi (Forqueray) to his Empire... 'Le Blanc then names the 'De Caix'. He then recalls: 'The viol won the favour of King Louis XIV, as did Father Marais for his Pièces and did Father Forcroi for his Preludes that were based on the Sonata. The first was said to play like an angel and the second to play like a devil. At the display of such talents one could only fall into the void. What a fall! Could there have ever been one like it?'

In the second part of this Defence, the author seems to be quoting from a long discussion between 'Lady Viol' and 'Lord Violin', as well as from their respective partisans. What emerges from all of this is as follows: 'The judgement of the Ladies was that the Viol would be re-established with all its rights for music played in private, and that public audiences would be left to the violin ... The definitive ruling of the Ladies was that there was nothing in the world that could equal two bass viols playing together for a perfect performance of the upper and bass lines.'

The viol was still used in more intimate concerts, it being true that the Chambre du Roi was open to other instruments and other styles of music that were of Italian inspiration. Also, the great Parisian musical events were now the Concerts Spirituels, in which, as well as the Great Motets, skilled Italian players of the violin and violoncello and singers were also heard. These large halls thus suited the violin better than the viol.

This series of three recordings is devoted to the French string repertory that was current at the time of this Défense. It recalls on one hand the last French viol players and on the other the first French virtuosi on the violin and the violoncello.

The entire art of the bass viol dates back to the 17th century. After having had great

success in the Renaissance tradition of polyphonic music, the viol family gradually disappeared, making way for the basse de viole which then became the characteristic instrument of French music by the end of the century. The position that would be filled by Marais and Forqueray in Louis XIV's service had been prepared, well outside the confines of the Court.

A Monument to Monsieur de Sainte-Colombe

A novel, a film, a few scattered references and one miraculously preserved manuscript — and Monsieur de Sainte-Colombe now appears to the general public as a musician with whom history has to reckon. For those who avow a certain passion for the art of the bass viol in France, one of the most moving pieces written for the instrument is the *Tombeau pour Mr de Ste Colombe* in the *Deuxième Livre des Pièces de Viole* (1791) by Marin Marais; the rare intensity of this composition can only make us think how much his teacher must have meant to Marais.

What do we really know about this Monsieur de Sainte-Colombe? Pierre Guillot, a French musicologist, has recently found the name of Monsieur de Sainte-Colombe in the archives of the former Hospice de la Charité in Lyons; from this evidence we see that Sainte-Colombe was employed there as music master and that he had responsibility for the girls' general musical education as well as for their viol tuition. He is not only listed as Monsieur de Sainte-Colombe but also as Augustin Dautrecourt, which was his real name. His name disappears from the archives in 1659, and we may assume from this that he then set out for Paris. His pseudonym is undoubtedly linked to his place of birth, although the problem is that there are two possible localities - Sainte-Colombe-les-Vienne and Sainte-Colombe-en-Beaujolais. Happily, Titon du Tillet in *Le Parnasse Français* provides us with a few more details about this enigmatic character, telling us that Sainte-Colombe had had a small wooden cabin built in the branches of a mulberry

tree, into which he would retire in the summer 'to play the viol with even greater pleasure in peace and tranquillity'.

Monsieur de Sainte-Colombe also taught the viol; as well as Marais, he also taught one Jean Rousseau, who dedicated the *Traité de la Viole* (Paris, 1687) to his master. In this work we find the most information on M. de Sainte-Colombe's profession: 'Out of all those who were taught to play the viol by Monsieur Hotmann, it can be said that Monsieur de Sainte-Colombe was his best pupil, and that he even surpassed his teacher; as well as passing on the fine bowing technique that he had learnt from Monsieur Hotmann, Sainte-Colombe himself developed the fine hand technique that brought the viol to the peak of its perfection and made its playing easier and freer. It is thanks to these techniques that the instrument can imitate all the most beautiful phrasings of the voice, the sole model for all instruments. We are also obliged to Monsieur Sainte-Colombe for the seventh string that he added to the viol, as well as for the strings wound with silver that are now used in France. He continually seeks even now to bring an even greater perfection to the instrument, if this be possible.'

This text brings Sainte-Colombe's teacher, Nicolas Hotman, to our attention. Undoubtedly of German origin, he moved to Paris in 1632 and took up the post of *violiste de la chambre* that had fallen vacant on Louis Couperin's premature death in 1661. Jean Rousseau states that 'In France it was he who began to compose *pieces d'Harmonie* for the viol and also to write fine melodies for it in a vocal style; moreover, his playing was often more admired for the way in which he performed a simple little song rather than his more elaborate and formally constructed pieces.'

The small world of French viol-players seems however to have been living in only relative calm; even if Monsieur de Sainte-Colombe appeared to remain on the outside of contemporary musical life, the music critics of the time most certainly did not. A certain Du Buisson came to public notice around 1680 in Paris when he gave a concert for three

bass viols; this composer is the author of the first important pieces for bass viol that have come down to us, the works being preserved in a manuscript dated 1 September 1666. This violist, to quote Jean Rousseau, 'had a very bad hand position'. It could well be possible that this Du Buisson taught a certain Monsieur Demachy, for this latter composer published the first printed volume of pieces for solo bass viol in France in 1685. This edition included an extensive foreword that included a whole series of useful hints on how to play the instrument: 'A very necessary foreword so that the reader may know the main rules that lead both to a mastery of the instrument and to the avoiding of the abuses that many have practised on this instrument for some time.'

The two *ports de main* discussed in this preface made Sainte-Colombe's pupils leap to the defence, and it is clear enough that Rousseau's *Traité de la Viole* is an immediate answer to this foreword! To guarantee the instruction begun by his writings, Monsieur Demachy states in his foreword that 'I shall be at home to receive visitors from three until six o'clock on Saturdays, at which time I shall demonstrate in practice all the rules that I have here discussed.'

It can now be seen that Rousseau's praise of Sainte-Colombe in his *Traité* is really a plea for greater recognition of his teacher; it was certainly one way of setting the record straight, for the famous seventh string that was of Sainte-Colombe's invention had seduced even Monsieur Demachy himself! At this time Marin Marais had just published his *Premier Livre des pieces de Viole* (1686) and his reputation and his duties at Court had guaranteed him a predominant place in this small world; because of this, Monsieur de Sainte-Colombe's teaching was to carry the day. The most important source of Sainte-Colombe's works is one single manuscript that contains his *Concerts a deux violes*, and the care taken in the copying by an anonymous hand (seemingly not the composer's) together with the setting-out of the pieces allows us to suppose that this manuscript was perhaps a preparation for an eventual published version.

But this enigmatic musician kept the light of his compositions hidden under a bushel just as much as he had concealed his own talent; Titon Du Tillet relates that 'He would give concerts at his home in which one of his daughters would play the upper viol part and another the lower, forming thus a consort of three viols together with their father.' What Titon Du Tillet does not mention is that Sainte-Colombe had a son. Two documents of English origin reveal his existence, the Daily Courant of 11 May 1718 announcing a consort for the benefit of Mr. St. Colombe in London. Given the date, it can only be the son who is concerned here, a composer of whom several works have been preserved in another single manuscript in the Durham Cathedral library. Amongst these pieces is the moving Tombeau de Monsieur Sainte-Colombe Le Père, in which we hear the same descriptive talent as is to be heard in his father's own Le Tombeau 'Les Regrets', as well as the same liking for a happy ending. As great as Monsieur de Sainte-Colombe's public reputation was, his private life was even more reserved; we do not even know the exact date of his death, for the sole possible record of this is the Tombeau written by Marais and published in 1701.

A defence of the Bass Viol

The *Tombeau* by Marais provides the perfect link to return to the works of Hubert Le Blanc. Marais also placed a piece that he entitled *Les Cloches* in his *Deuxième Livre* (1701). This choice is not totally fortuitous, for Hubert Le Blanc describes several times the similarity between the fullness of sound of the viol and that of bells: '... Father Marais and Forcroi would only play one note, but would exert themselves to make it sound as reverberant as the great bell of St. Germain; by playing in the air as they recommended, that is to say after the bowstroke had been given, they thereby allowed room for the string to vibrate.'

Marais was the most famous viol player of his time when this piece was published in

1701, and not even Forqueray was considered to be a rival of any importance. In 1689, ten years after his being named *Ordinaire pour la chambre du Roi pour la viole*, Marais had been joined in the Royal service by Forqueray, who had been granted the title *Musicien ordinaire de la Chambre du Roi*. This young 17-year old virtuoso paid very little attention to the explosion of Italian music, and his sole collection of works for viol was published after his death in 1747. It is quite possible that these thirty-odd pieces were the result of work carried out in his fully adult lifetime, the music having been written after his departure from the Court in 1727 when he retired to Mantes. Marais was still in charge of matters musical at the Court and had obtained permission from Louis XIV that his position would be granted to his son Vincent after Marais' own death. Several of Marais' thirteen children were musicians; Titon du Tillet related of a visit of theirs to Court that 'He introduced four of his sons to Louis the Great and gave a concert of his works for viol for His Majesty, the which were performed by him and three of his sons. The fourth son was wearing a short collar for the occasion and was in charge of arranging the scores on the music stands and of turning the pages. The King then heard the three boys play separately and said to Marais 'I am well pleased with your children, but you are still Marais and their father."

Titon du Tillet was to mention again in 1732 that 'The three sons of Monsieur Marais are even today the admiration of all those who hear them play the viol; they have a great talent for demonstrating the art of how the instrument should be played.'

Although a few biographical details of Nicolas, Jean-Louis and Roland Marais have come down to us, it is only of Roland that we have any clear proof of musical talent. Roland Marais published two books of *Pièces de viole* in 1735 and 1738, and his playing was also appreciated by Quantz. Hubert Le Blanc does not speak, however, of Marais' sons. The Suite by Roland Marais that is recorded here is taken from his second volume of compositions and respects the stylistic principles laid down by his father.

Marin Marais had of course pupils, and it was to him that Jacques Morel was to

dedicate his first volume of compositions. 'It is truly audacious to present the public with pieces for Viol that must needs follow the pieces with which you have already charmed them, and which every day charm the most delicate ears. I, my Lord, have nevertheless had the valuable advantage of having been your pupil, and I have long studied the incomparable genius that you received from Heaven ... But what encouraged me the most, my Lord, was that you did not disapprove of these my first efforts, and one may hope that whatever does not displease you will at least have some quality that will please everybody. If the melodies that I have made possess some charm and seem natural, then it is to you that I owe these qualities; I dedicate them to you as an acknowledgement of this, and to give public proof of the admiration that I have for you, and of the respect with which I am, my Lord, your very humble and most obedient servant.'

It is true that Marais' influence can be perceived in these pieces, but Morel's aim was to attract a wider and less technically-skilled public: 'I have taken care to fill my pieces with as few chords as possible, preferring to concentrate on melody rather than on making them difficult. I have nevertheless provided one of two that are more complex to satisfy those players who take pleasure in harmony.' This taste for melody is also a very clear indication of the change in style that was taking place little by little in France at the beginning of the 18th century.

Morel's Suites remain faithful to the layout of the classic Suite Française, although with the addition of a character or a description for each dance that is so typical of the period. Morel, however, gives a special colour to these compositions by adding, as is also marked on the title page, a *Chaconne en Trio pour une Flûte Traversière, une Viole et la Basse continue*. The flute had won over the French at the end of the 17th century and there were many extremely skilled French players of the instrument. Hubert Le Blanc's work speaks mainly of Michel Blavet, declaring that "The flute can declaim better than the violin, and is more masterful at swelling or diminishing the note. At the end of the

concert we came away of the mind that the flute as played by Blavet is preferable to the most skilled violin, inasmuch as an imitation of the voice is concerned.'

Charles Dolle was a viol teacher in Paris, where his *Livre de Pièces de viole avec la Basse continue* was published in 1737. Like Morel, he also uses a table of ornaments that refers to Marais, and one of the suites in this volume contains a piece entitled *Tombeau de Marais le Père*. May we therefore assume from this that he too was one of Marais' pupils? Whatever the answer, these suites bear witness to the mastery of technique that he must have acquired, and which was, in many respects, close to the accomplishment found in Forqueray's works. The fugue recorded here provides us with a fine example of this.

Nothing, however, leads us to suppose that Jean-Baptiste Cappus was one of Marais' pupils. His *Premier Livre de Pièces de Viole*, although it was published in Paris by Boivin in 1730, states that he was a *Pensionnaire de la Ville de Dijon pour la Musique*. His music is simple in style and was clearly intended for a less-skilled musical public.

Hubert Le Blanc also mentions a De Caix in his *Défense*, and there were, in effect, several violists who bore this name. The first was François Joseph De Caix Le Père, born in Lyon at the end of the 17th century and who came to Paris in 1730 with his five children, all of whom played the viol. The family played at the court of Louis XV. François Joseph may well have been a pupil of Monsieur de Sainte-Colombe, whom we now know to have worked in Lyon. There are, nevertheless, no grounds to link this family with that of Louis de Caix d'Hervelois. This latter personage was the nephew of a chaplain of the Sainte-Chapelle who had originally come from Amiens, and we know that in 1697 the chaplain was looking for a room where his nephew could practise the viol. Could he have been one of Marais' pupils? He was never one of the Court musicians, but it was nevertheless he who published the greatest number of collections of *Pièces de Viole* in the first half of the 18th century, with five volumes between 1708 and 1748. Louis de Caix d'Hervelois was also aware of the new Italian forms, as we see in his fourth volume, which contains, as its

title indicates, *2 suites et 3 sonates*. It was published in 1740, the same year as Hubert Le Blanc's *Défense*. The work recorded here is divided into two parts; a Sonata for two viols, followed by a Suite for viol and basso continuo that ends with a Galanterie for two viols. De Caix' fusion of French and Italian forms here seems totally natural.

The riddle is even more complete for sonatas by an anonymous composer, the manuscripts of which reside in the Bibliothèque Nationale. This music is clearly from a later period, the style being full of what the Germans were to term rococo. We may well wonder who the composer may have been, since he was clearly a brilliant performer on the bass viol, and what his nationality may have been, whether he was French or perhaps German. Carl Friedrich Abel visited Paris many times, and is even said to have taught viol there during the 1770s.

But the assaults of the violin and the violoncello were violent. The Lady Viol had to admit that her time was now past, and little by little she was indeed forgotten. With the disappearance of the bass viol there also disappeared a certain way of life and a specific conception of music's role; modern cinema has recently given us an idea of this, and perhaps one day we will again find its reality, far from the haste and bustle of the modern world.

The ventures of the Violin

'Sultan Violin, a puny little runt, a Pygmy, got it into his head to bear a grudge against the Universal Monarchy. He was not happy with Italy alone, but set out to invade the neighbouring states ... The Sultan's two assistants in this were called Sir Harpsichord and Lord Violoncello. He had associated himself with them to temper his edgy sound, for without them his sound would seem too harsh. He intended to remove the bass viol and the flute from the list of Actors Musical and to establish himself through their misfortune. The method that he intended to use to bring this about was this: to attack

the Viol, to shine forth above it, to speak louder than it and yet at the same time, and to leap over its body. The Violin had not yet become the Sultan that he is now and nor did he yet possess his current pride, so he went up humbly to the Harpsichord and to the Violoncello and said to them: 'Fine Gentlemen, the first amongst you has already an establishment with the Ladies, through which he has gained the *Pièces* by Couperin. The other is relegated to the organ loft with the choirboys, and where the only form of flattery he receives is in the form of their delicate touch. It is entirely up to yourselves, whether one of you makes his fortune and the other increases his further. I propose to link your names with mine and to make ourselves known as the only three instruments that are necessary for music ... The Violin's faults of stridency and harshness will be turned to good account in a large space, for its harshness will be drowned by the violoncello and its lack of power reinforced by the open strings of the harpsichord'. Sultan Violin was much admired for his playing in the new style, as had not been the case in the time of Lully, when the strokes of the bow were chopped up and the blow of an axe marked every bar. Now, neither up nor down-bow can be distinguished; we hear a continuous sound, a sound that the player is a master at swelling or diminishing, similar to the human voice.'

Let us leave Le Blanc's text at this point. We should note that his argument is full of contradictions and that its internal logic is very weak. The violin had already been in use in France for a considerable time, although it had not been easy for it to win entrance into such official organisations as the Chambre du Roi, where the bass viol still reigned supreme. The violin was still considered by many as being 'good enough to be danced to' and the old technique that Le Blanc recalls in connection with Lully was the inheritance of the ballet orchestra known as the Bande des XXIV Violons du Roi. Even though viols had long been in use in the Chapelle Royale, violins were introduced there when the Great Motet was created in the last third of the 17th century. François Couperin himself was certainly one of the defenders of the violin when he wrote his first sonatas in the

new Italian style. What also, can we say of Marais himself, who published in 1692 trios *pour les flutes, violons, ou dessus de viole*, even if we do not take into account his volume published in 1723 that contained the famous *Sonnerie de Sainte Geneviève, la Gamme* and the *Sonate à la Maraisienne*. Hubert Le Blanc would have had to have large blinkers to be able to ignore all that. It may well have been to discourage future violinists that he wrote 'The resistance that must always be conquered in the short, thick, and extremely high-strung violin strings demands both continual practice and fingers of iron to tame the instrument's harshness. To this effect Nature herself comes to the musician's aid, creating a layer of thickened skin at the ends of the fingers in the same way as a beast of burden has hooves to protect its feet.'

The violin was, however, there to stay. Was this, though, necessarily to the detriment of the viol? The two instruments were both played in a cohabitation that seems to be typically French. François Duval was given the somewhat redundant title of *Premier violoniste français*; his first volume of sonatas for the violin was published in 1704 and was dedicated to the Duc d'Orléans. He was brought to Court and played in the Concerts Royaux with François Couperin. Duval was not a great virtuoso, not having had the Italian training that Leclair would later receive. He is, notwithstanding, a perfect example of what could have been a real conception of the *violon français* at a time when, thanks to Couperin and a few enlightened amateurs, Italian music (that of Corelli in particular) had already appeared in France and had already been adapted to French patterns.

Other French musicians were then to devote themselves to the violin, these including Jean-Baptiste Senaille (1688-1730), Jean-Baptiste Anet (1676-1755) who studied with Corelli in Rome, and François (1698-1787) and Louis (1692-1745) Francoeur. Their interest in the violin can be attributed to the fact that all of them were descended from musicians who had played in the Bande des XXIV Violons du Roi.

Jean-Féry Rebel was the leader of the XXIV Violons and first violin at the Académie

Royale de Musique; this latter position was to bring him into close contact with Lully. His instrumental music is of course devoted to the violin; a first volume of pieces for violin was published in 1705, with a volume of twelve sonatas for two violins and continuo appearing in 1712 and a volume of twelve sonatas for violin and continuo appearing in 1713. These two last volumes are special in that they offer real solo lines for the bass viol who at certain moments has to abandon his role as continuo instrument and play recitative-like passages. There was certainly a lot going on that Hubert Le Blanc did not know anything about!

Louis-Antoine Dornel (1680-1756) was an organist. His various collections of instrumental music that were published in 1709, 1711, 1713 and 1723 are not exclusively intended for the violin, but rather for the violin, the flute or the oboe. Certain of his sonatas nevertheless have a very violinistic character and seem to have been strongly influenced by those of Corelli. The sonata recorded here is a musical portrait of Forqueray; what, therefore, could be more normal than to find two movements with a part for obbligato viol in a sonata dedicated to the illustrious viol-player?

It is, however, clear that the principal French violinist was Jean-Marie Leclair, and it is of him (although spelled Le Cler) that Hubert Le Blanc writes the most. He also discusses the Italian violinists who played at the Concerts Spirituels, musicians such as Giovanni Battista Somis (1686-1763) and Francesco Geminiani (1687-1762).

'Somis appeared on the platform. He deployed the majesty of the finest bowing-arm in Europe. He passed the rocks on which many have foundered, he surmounted the stumbling-blocks where many have fallen; in a word he accomplished the greatest feats successfully on his violin. A single bowstroke lasted so long that it makes one breathless just to think about it; it seemed like a rope of tensed silk, one that, lest it become bored with the bareness of the pure sound it produced, covered itself with flowers, with festoons of silver, with golden filigree interlaced with diamonds, with rubies, with garnets, and

above all with pearls ... Geminiani, inasmuch as he was the most skilled player of his time, was as much admired as were the Corelli sonatas that he played. Those sonatas provided the foundation for harmonies that were the most apt of all to move the listener, harmonies that through their very sound could make the human voice seem pale by comparison. Geminiani graced the music with all types of passages of his own devising. The spirit was enchanted and the ear was satisfied. His fair listeners were almost fit to swoon.'

Le Blanc seems to have been rather enthusiastic about the Italian violin virtuosi for such an ardent defender of the bass viol, with Leclair even having the luck to be complimented by him. 'Mr Le Cler's sonatas vaunt in splendour both his majestic violin-playing and the exactness of the double stops of which the instrument is so capable.'

Jean-Marie Leclair's career resembled Lully's in many respects; both were dancers as well as violinists, the two talents being well developed in them both. Like Lully, he was considered difficult and temperamental; his tragic death by assassination as he was returning home is but one proof of this. The German theoretician Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796) had, however, heard both Locatelli and Leclair in concert and proclaimed that while the former played like the Devil, the latter played like an angel! Leclair received his violin training in Italy under Somis and later in the Netherlands under Locatelli. His sonatas and concertos reflect perfectly his assimilation of the Italian style. The Italian style was not his only influence, however, for like Couperin, his was a fusion of styles. He was a Lulliste, and Lully's feeling for theatre and dance were two very French factors that also contributed to Leclair's musical style.

The violin was clearly well established in France; we may well ask what use Le Blanc's treatise could possibly have served, as the Italian players were even changing their names in order to seem more French. Giovanni Pietro Ghignone preferred to be known as Jean-Pierre Guignon, and was known as the 'last king of the violins'. He took French nationality in 1741.

The pretensions of the violoncello

We have seen how Hubert Le Blanc described the service and assistance that 'Sultan Violin' demanded of the cello, for according to Le Blanc, that instrument was only used for playing in churches. He was not totally correct, since the bass viol was also frequently used in religious establishments.

'The cello, which until now has been seen as a miserable dunce, a penitential object, and, poor devil, on the point of dying from starvation with no real sustenance, now flatters himself that he will receive many caresses in place of the bass viol. He is already forging for himself a felicitous timbre that makes the instrument weep with tenderness.'

Further on, Le Blanc speaks of the difficulties of playing the cello: 'But now that everything is playable on the viol, and this by a gentleman's skill that, once acquired, is there to stay, why should this not be more preferable to the instruments that require real subservience from their player? Instruments such as the cello, on which out of tune playing has to be fought to a terrifying degree, with new problems arising like the Hydra's heads even as others are solved. The strings themselves create their own problems; they are real ships' hawsers and require the fingers to develop protective calluses to be able to master them.'

What then, were the cello's pretensions? We should remember that the cello had been used in the XXIV Violons du Roi from the end of the 17th century, its French name being the basse de violon. It was limited to orchestral playing, being used in ballet, opera, and sacred music, and it was only slowly that it came to be used in chamber music. Its first use as a named solo instrument was in Marc-Antoine Charpentier's *Sonate à huit*, where, described as a *basse de violon à cinq cordes*, it plays a Récit and a Bourrée (cf. RIC 037011). Nevertheless, as we have heard in the recording dedicated to the Enterprises of the Violin, the bass viol was clearly still the preferred instrument for chamber music, even when this music was written by violinists.

Violin concertos were played at the Concert Spirituel from its inception in 1725, with works by Anet, Guignon, Leclair (1728), and Somis (from 1733). The first cello sonata to be played at the Concert Spirituel was played by the Italian cellist Lanzetti on May 20, 1736, with the French cellist Barrière playing a sonata there two years later.

But does this really mean that the cello was not played outside of orchestras? What is certain is that in many scores the cello is offered as an alternative on an equal footing with the bass viol and the bassoon, in imitation of the way that publishers of the period offered many pieces that could be essayed by all the treble solo instruments of the time (violin, flute, oboe and soprano viol). This was how the concerto Le Phénix by Michel Corrette was published in 1738; it is a work that is a direct link on a formal level with the spirit of the Vivaldi concerto. The remark *pour deux violoncelles, bassons ou violes* can also be found in the Sonates Op. 50 and the *Gentils airs connus* (1751) by J.B. de Boismortier. We should note that although Corrette was not specifically a cellist, he published, in the same manner as he was to do for many other instruments, *a Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection* in 1783.As well as these works written for 'divers instruments', we should now take account of the first works that were written specifically for the cello.

Martin Berteau is considered to have been the first French cellist, with the little biographical information we have about him coming from the musicologist Fétis. 'He travelled in Germany when he was young and took lessons on the bass viol from a Bohemian named Kozecz. He became highly skilled on the instrument, but later gave it up for the cello, for this instrument had seduced him by the power of its sound and by its broad singing line. His new vocation was finally decided when he saw a solo for the cello by Francischello.' Whatever else Fétis has to say, it seems that Berteau did not play at the Concert Spirituel, although one of his sonatas was played there by a certain Baptiste in 1753. Fétis also states that Berteau taught many pupils, of whom Duport was one. No works

of any particular importance are amongst those that have come down to us.

We have, however, a much better picture of Jean Barrière, a musician who hailed from Bordeaux; it is Fétis who again provides the most complete information about him. Barrière studied the cello in Italy with the same Francischello who had so impressed Berteau. He joined the Académie Royale de Musique in 1730 and played at the Concert Spirituel from 1738. He published four volumes of sonatas for cello and continuo between 1733 and 1739 that give proof of his talent as both composer and as performer. In certain movements of these sonatas we should note that there is also an obbligato part for a second cello that practically transforms the form of the piece into that of a trio sonata.

Jean-Baptiste Masse is the most enigmatic of all these composers, with even the Grove Dictionary of Music and Musicians and other such works making no mention of him. The flyleaf and the *Privilège général* of his *Œuvre 1^er^* reveal that he was a member of the Vingt-Quatre de la Musique de la Chambre du Roy. This volume of his *Sonates à deux Violonchelles* (sic) is dedicated to Messieurs les Comédiens Français and states that 'these sonatas may be played on two instruments of the same type such as two bassoons, two viols, or two violins'.

Jean-Baptiste Canavas was born in Turin and became a member of the musicians of the King's chamber in 1745. His two volumes of sonatas for cello and continuo were published in 1767 and 1773 and clearly demonstrate the new style that had swept Paris from the moment that German soloists who had mainly come from Mannhein and Vienna were playing regularly in concerts in the French capital.

The man regarded as being the most brilliant virtuoso of his time, Luigi Boccherini, first played at the Concert Spirituel on 30 March 1768. A new page in the history of the cello was about to be written, and Hubert Le Blanc's worries about the 'pretensions of the cello' were forgotten in the same way that the bass viol had been forgotten.

The epilogue to this discussion is provided by the *Dictionnnaire de la Musique Moderne* by Castil-Blaze that was published in 1821. The article on the viol reads as follows: 'A bowed string instrument with seven strings that was of more or less the same shape as the violin. The viol's neck was fretted by semitones, as is that of the guitar... All the instruments of this family are no longer used.'

The paragraph on the cello, however, states: 'When the cello is made to sing, we hear a movingly majestic voice; it is not one of those instruments that depict and arouse our passions, but one that governs them as it raises the soul to higher regions. If the player is willing to master its difficulties, it lends itself admirably to all the different techniques of harmony, of double-stopping, of arpeggios and of harmonics'. Indeed, this passage is another *Défense* — but we may wonder who its adversary might be.

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

VERTEIDIGUNG DER BASSGAMBE GEGEN DIE ANGRIFFE DER GEIGE UND DIE ANSPRÜCHE DES VIOLONCELLOS.

—

Unter diesem etwas hochtrabenden Titel wurde im Jahre 1740 in Amsterdam ein Werk von Hubert Le Blanc veröffentlicht. Der Jurist und leidenschaftliche Musikliebhaber mit einer ganz besonderen Vorliebe für die Bassgambe bleibt für uns eine rätselhafte Persönlichkeit. In der Anmerkung, die ihm von Fétis in seiner "Biographie universelle des Musiciens" (1867) gewidmet ist, wird berichtet, dass Le Blanc in Paris keinen Verleger für sein Werk finden konnte. Worauf Fétis folgendermaßen fortfährt: "Als er erfuhr, dass sich Pierre Mortier bereit erklärte hatte, es zu drucken, freute er sich so sehr, dass er so, wie er war, als ihn die Neuigkeit erreichte, nach Holland aufbrach, d.h. in Schlafrock und Pantoffeln und mit einer Schlafmütze." Die Anekdote konnte nicht bewiesen werden, ist aber ebenso erstaunlich wie das Werk selbst!

Diese Verteidigungsschrift besteht aus drei Teilen: "Abhandlung über die Stücke und die Sonaten", "Welchem Instrument ist der Vorzug zu geben, der Bassgambe oder der Geige? Die Machenschaften der letzteren, um den Sieg zu erringen", und "Methode, um auf der Gambe alles spielbar zu machen". Der erste Teil befasst sich also mit dem typisch französischen Konflikt zwischen den "Stücken" der französischen Suiten und den italienischen Sonaten; der zweite schildert das Auftreten der Geige in Frankreich; und der dritte ist schließlich ein wahrhaftiges Plädoyer für die Bassgambe zu einer Zeit, in der ihr Stern schon recht verblasst ist.

Man muss zugeben, dass die große Generation der französischen Gambenspieler im Jahre 1740 bereits erloschen ist. Im Übrigen ist es symptomatisch, dass die Kunst der Bassgambe für Hubert Le Blanc durch Virtuosen vertreten wird, die den Glanz der "Chambre du Roi" unter Ludwig XIV. ausmachten ; Marin Marais und Antoine Forqueray: "Das Reich der Gambe war von Marais Vater gegründet und mächtig aufgebaut worden ... Forcroi (Forqueray) Vater hatte dem Reich hinzugefügt ... etc." Danach zitiert Le Blanc die "De Caix". Er erinnert daran, dass "die Gambe von König Ludwig XIV. bevorzugt wurde und Marais Vater für seine Stücke und Forcroi Vater für seine Präludien, die an die Sonate erinnern, geschätzt wurden. Vom einen wurde gesagt, dass er wie ein Engel spiele, und vom anderen wie ein Teufel. Musste man nach so vielen Vorteilen ins Nichts fallen? Welch ein Absturz ! Gab es je einen ähnlichen?" Während des ganzen zweiten Teils dieser Verteidigungsschrift erwähnt der Autor eine lange Diskussion zwischen "Dame Bassgambe" und "Sire Violon" sowie ihrer jeweiligen Verfechter. Aus all dem geht schließlich Folgendes hervor: "Der Urteilsspruch der Damen war also, dass die Gambe unter Ausschluss der Öffentlichkeit all ihre Rechte wiedererhalten solle und dass man der Geige die öffentliche Hörerschaft überlasse ... Das endgültige Urteil der Damen besagt, dass auf der Welt nichts zwei parallel spielenden Bassgamben gleichkäme, um den Sopran und den Bass vollkommen zu spielen". Der Gambe blieben die etwas intimeren Konzerte; es ist richtig, dass sich die "Chambre de Roi" anderen Instrumenten und anderen Arten von Musik italienischer Inspiration gegenüber geöffnet hatte. Und die großen musikalischen Veranstaltungen in Paris waren nun die des "Concert Spirituel", in dem abgesehen von den großen Motetten den italienischen Virtuosen Beifall gespendet wurde: Geigern; Cellisten und Sängern. Für diese großen Säle war die Geige auch besser geeignet als die Gambe.

Diese Serie aus drei CDs ist dem französischen Repertoire gewidmet, das aus der Zeit dieser Verteidigungsschrift stammt, und befasst sich einerseits mit den letzten

französischen Gambenspielern und andererseits mit den ersten französischen Geigen- und Cellovirtuosen.

Die Kunst der Bassgambe geht auf das 17. Jh. zurück. Nachdem die Familie der Gamben in der Tradition der polyphonen Musik der Renaissance erfolgreich war, verschwindet sie, lässt aber der Bassgambe Raum, die am Ende des Jahrhunderts das Instrument der französischen Musik schlechthin wird. Der von Marais und Forqueray im Dienst Ludwig XIV. eingenommene Platz wurde außerhalb des Hofes vorbereitet …

Das Grabmal des Monsieur de Sainte-Colombe

Ein Roman, ein Film, einige verstreute Hinweise, ein einziges, wie durch ein Wunder erhaltenes Manuskript und Monsieur de Sainte-Colombe erscheint dem Publikum wie ein Musiker, mit dem die Musikgeschichte rechnen muss. Tatsächlich ist für diejenigen, die der Bassgambe in Frankreich bereits eine gewisse Leidenschaft entgegenbringen, "Le Tombeau pour Mr de Sainte-Colombe" (Grabmal für Herrn de Sainte-Colombe) aus dem "Deuxième Livre des Pièces de Viole" (Zweites Buch der Gambenstiicke) von Marin Marais (1701) eines der ergreifendsten Stücke, das je für dieses Instrument geschrieben wurde. Die außergewöhnliche Intensität dieser Komposition lässt deutlich erkennen, welche Bedeutung die Persönlichkeit des Meisters in den Augen Marais' haben musste. Doch was weiß man wirklich von Monsieur de Sainte-Colombe?

Vor kurzem gab Pierre Guillot, ein französischer Musikwissenschaftler, bekannt, dass er in den Archiven des alten «Hospice de la Charité» in Lyon Hinweise auf Monsieur de Sainte-Colombe gefunden hat. Dieser war in seiner Stellung als Musiklehrer für die musikalische Erziehung junger Mädchen verantwortlich, denen er das Gambenspiel beibrachte. Er wird sowohl unter dem Namen Augustin Dautrecourt erwähnt als auch unter dem Pseudonym «Monsieur de Sainte-Colombe». Im Jahre 1659 verschwindet sein Name aus diesen Archiven. Kann man annehmen, dass er sich zu diesem Zeitpunkt

nach Paris begab? Was die Rechtfertigung seines Pseudonyms betrifft, so steht dieses wahrscheinlich mit seiner Herkunft in Zusammenhang: Sainte-Colombe-lès-Vienne oder Sainte-Colombe-en-Beaujolais? Glücklicherweise erhalten wir durch die Aussagen von Titon du Tillet im "Parnasse Français" noch einige andere Hinweise auf diese rätselhafte Person. Aus dieser Schrift erfahren wir, dass sich Sainte Colombe in den Zweigen eines Maulbeerbaums eine kleine Hütte aus Brettern hatte bauen lassen, in die er sich im Sommer zurückzog, um «ruhiger und angenehmer Gambe zu spielen". Monsieur de Sainte-Colombe hatte Schüler, unter denen sich neben Marais auch Jean Rousseau befand. Dieser widmete seinem Meister ein Gambenlehrbuch ("Traité de la Viole"), das er 1687 in Paris veröffentlichte. Darin finden wir die meisten Informationen über das Können von M. de Sainte-Colombe: "Von allen, die das Gambenspiel von Herrn Hotman erlernt haben, kann man sagen, dass Herr de Sainte-Colombe sein hervorragendster Schüler war und dass er ihn sogar bei weitem übertraf; denn außer der schönen Bogenführung, die er von Herrn Hotman gelernt hatte, haben wir ihm ganz besonders die schöne Handhaltung zu verdanken, die der Gambe erst die äußerste Perfektion verliehen hat und das Spiel leichter und ungezwungener macht, und durch die die Gambe die schönsten Verzierungen der Singstimme, die doch das einzige Modell aller Instrumente ist, nachahmt; auch sind wir Herrn Sainte-Colombe für die siebente Saite, die er dem Instrument hinzugefügt hat, zu Dank verpflichtet. Er ist es schließlich auch, der die mit Silber umsponnenen Saiten in Frankreich eingeführt hat, und der unablässig nach allem forscht, was dem Instrument größere Perfektion verleihen kann, soweit dies überhaupt noch möglich ist."

In diesem Text wird auch Sainte-Colombes Lehrer, Nicolas Hotman, erwähnt. Dieser Musiker, der zweifellos deutschen Ursprungs war, ließ sich ab 1632 in Paris nieder, wo er den durch den frühzeitigen Tod Louis Couperins im Jahre 1661 freien Posten des "Kammergambenspielers" übernahm. Jean Rousseau berichtet, dass er als erster

"in Frankreich begann, harmonisierte Stücke auf der Gambe zu komponieren, schöne Gesänge zu machen und die Singstimme nachzuahmen, so dass oft seine zartfühlende Interpretation eines kleinen Liedchens mehr bewundert wurde als die kompliziertesten und kunstvollsten Stücke." Leider sind die wenigen, in einem Manuskript der Pariser Nationalbibliothek erhaltenen Stücke recht bescheiden gegenüber dem, was wir aus Berichten von der Kunst des Nicolas Hotman erahnen.

Doch diese kleine Gruppe der französischen Gambenspieler führt nur anscheinend ein relativ ruhiges Leben, und wenn sich auch Monsieur de Sainte-Colombe aus der Debatte herauszuhalten scheint, so sind die kritischen Stellungnahmen doch äußerst lebhaft. So macht sich ein gewisser Du Buisson um das Jahr 1680 in Paris bemerkbar, wo er ein Konzert mit drei Bassgamben gibt. Von diesem Du Buisson stammen die ersten bedeutenden, uns erhaltenen Solostücke für Bassgambe. Sie befinden sich in einem Manuskript, das als Datum den 1. September 1666 trägt. Dieser Gambenspieler hatte, laut Rousseau, "eine sehr schlechte Handhaltung". War Du Buisson der Lehrer von Monsieur Demachy, der 1685 den ersten in Frankreich gedruckten Band mit Solostücken für Bassgambe herausgab? Diese Ausgabe enthält eine ziemlich ausführliche "Vorwarnung", in der sich eine Reihe nützlicher Informationen für das Spiel dieses Instruments befinden: "Sehr notwendige Vorwarnung, um die Hauptregeln für ein gutes Gambenspiel kennenzulemen, und um die Missbräuche zu vermeiden, die sich seit einiger Zeit bei diesem Instrument eingeschlichen haben." Die beiden in diesem Vorwort erklärten "Handhaltungen" empören die Schüler Sainte-Colombes und es ist recht offensichtlich, dass es sich beim "Traité de la Viole" von Jean Rousseau um nichts anderes als um eine Antwort auf diese Vorwarnung handelt!

Um dieser Lehre eine gute Anhängerschaft zu sichern, verlautbart übrigens Monsieur Demachy in seinem Vorwort: "Ich werde jeden Samstag von drei bis sechs Uhr bereit sein, (Interessenten) bei mir zu Hause zu empfangen, wo ich ihnen zeigen werde, wie ich

aller Regeln von denen ich gesprochen habe, in die Praxis umsetze..." Man versteht somit, dass die Lobrede auf Sainte-Colombe aus dem "Traité" ein wahrhaftiges Pladoyer für die Anerkennung dieses Meisters ist, eine Art "Richtigstellung des Sachverhalts" ... denn selbst Monsieur Demachy war von der Erfindung Sainte-Colombes, der berühmten siebenten Saite, beeindruckt gewesen!

Doch zu dieser Zeit (1686) hatte auch Marin Marais eben sein "Premier Livre des pieces de Viole" (Erstes Buch für Gambenstücke) veröffentlicht. Sein Ruf und seine Stellung am Hof verschafften ihm einen dominierenden Platz innerhalb dieses Milieus, und daher gewann die Schule von Sainte-Colombe die Oberhand! Was die Werke von Monsieur de Sainte-Colombe selbst betrifft, so ist deren wichtigste Quelle ein einziges Manuskript, das seine Konzerte für zwei Gamben enthält. Die Sorgfalt der von anonymer Hand geschriebenen Kopie (es scheint sich nicht um ein Autograph zu handeln) und die Anordnung der Stücke lassen darauf schließen, dass diese Handschrift möglicherweise eine Veröffentlichung vorbereitete. Doch dieser rätselhafte Musiker bewahrte die Frucht seiner Kompositionen mit ebenso viel Diskretion wie sein eigenes Talent. Titon du Tillet teilt uns auch mit, dass Sainte-Colombe" bei sich zu Hause Konzerte gab, bei denen zwei seiner Töchter spielten, die eine Diskant-, die andere Bassgambe, so dass sie mit ihrem Vater ein Konzert für drei Gamben bildeten.»

Allerdings spricht Titon du Tillet nicht von Sainte-Colombes Sohn! Wir erfahren von seiner Existenz aus zwei Dokumenten, die aus England stammen. Der "Daily Courant" vom 11. Mai 1718 kündet "a consort for the benefit of Mr St Colombe" in London an. Dem Datum nach kann es sich nur um den Sohn handeln, von dem nur einige Solowerke für Bassgambe in einem einzigen Manuskript der Cathedral Library von Durnham erhalten sind. Unter diesen Stücken befindet sich das ergreifende "Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe le Père". Man findet in diesem "Tombeau" denselben beschreibenden Stil wie in "Le Tombeau «Les Regrets»" des Vaters und auch die fröhliche

Schlussgruppe ist im gleichen Geist komponiert. Wenn auch Monsieur de Sainte Colombe einen großen Ruf genoss, so blieb er in seinem Privatleben anscheinend sehr diskret. Wir besitzen keinerlei Information über sein Sterbedatum. Der einzige Hinweis ist das von Marais geschriebene Stück "Tombeau", das 1701 veröffentlicht wurde ...

Verteidigung der Bassgambe

Mit Marais "Tombeau" haben wir einen perfekten Übergang gefunden, um auf Hubert Le Blancs Werk zurückzukommen. In Marais' zweitem Band von 1701 findet sich ein Stück mit dem Titel "Les Cloches" (Die Glocken). Und das ist kein Zufall; Hubert Le Blanc erwähnt nämlich an mehreren Stellen diese Ähnlichkeit in der Fülle des Tons zwischen einer Gambe und den Glocken: "... Marais Vater und Forcroi spielten nur eine Note, bemühten sich aber, diese so klangvoll zu gestalten wie die große Glocke von St. Germain, indem sie, wie sie es empfahlen, in der Luft spielten, d.h. dass sie, nachdem sie die Saite angestrichen hatten, diese frei schwingen ließen."

Zur Zeit, in der Marais dieses Stück veröffentlicht (1701), ist er der berühmteste Gambenspieler. Nicht einmal Forqueray konnte ein bedeutender Konkurrent für ihn sein. 1689, zehn Jahre nach seiner Ernennung zum "Ordinaire pour la chambre du Roi pour la viole" (Gewöhnlicher Musiker der "Chambre du Roi" für die Gambe) kam zu Marais im königlichen Dienst Forqueray hinzu, dem das Amt eines "Musicien ordinaire de la Chambre du Roi" (Gewöhnlicher Musiker der "Chambre du Roi") übertragen wurde. Dieser 17jährige Virtuose schenkte, wie man weiß, dem Glanz der italienischen Musik einige Aufmerksamkeit. Sein einziger Band mit Gambenstücken wurde 1747 nach seinem Tod veröffentlicht. Es ist wahrscheinlich, dass diese rund dreißig Stücke das Resultat einer Arbeit seiner Reifezeit sind, d.h., dass sie nach seinem Fortgang vom Hof im Jahre 1727, als er sich nach Mantes zurückgezogen hatte, geschrieben wurden. Marais herrschte geradezu am Hof und hatte von Ludwig XIV. erreicht, dass sein Posten nach

seinem Tod auf seinen Sohn Vincent übergehen solle. Von seinen dreizehn Kindern waren mehrere Musiker. Titon du Tillet erzählt folgenden Besuch am Hof: "Im Jahre 1709 stellte er Ludwig dem Großen vier seiner Söhne vor und gab seiner Majestät ein Konzert mit seinen Gambenstücken, die von ihm und von drei seiner Söhne gespielt wurde. Der vierte, der damals noch kurze Hosen trug, legte sorgfältig die Bände auf die Notenständer und blätterte um. Danach hörte sich der König die drei Söhne einzeln an und sagte ihm (Marin Marais): Ich bin mit Ihren Kindern recht zufrieden, doch Sie sind immer noch Marais und ihr Vater." Und Titon du Tillet bestätigt 1732: "Die drei Söhne von Herrn Marais erregen noch heute die Bewunderung der Personen, die sie Gambe spielen hören, und sie haben ein großes Talent, die Kunst des Gambenspiels zu zeigen." Wenn auch einige biographische Elemente über Nicolas, Vincent, Jean-Louis oder Roland erhalten sind, so können wir heute nur noch das Talent des letzteren feststellen. Roland, dessen Spiel von Quantz geschätzt wurde, veröffentlichte nämlich 1735 und 1738 zwei Bände mit Gambenstücken. Doch Hubert Le Blanc erwähnt diese Söhne Marin Marais' nicht. Die Suite von Roland Marais, die aus seinem zweiten Band stammt, respektiert die stilistischen Prinzipien seines Vaters noch sehr.

Marin Marais hatte auch Schüler. Jacques Morel widmet seinem Lehrer seinen ersten Band: "Es ist sehr kühn zu wagen, Gambenstücke für das Publikum nach denen zu schreiben, mit denen Sie es beschenkt haben, und die täglich die zartesten Ohren entzücken. Jedoch, mein Herr, hatte ich den wertvollen Vorteil, Ihr Schüler zu sein, und ich habe mich lange Zeit bemüht, dieses unvergleichliche Genie, das Sie vom Himmel erhalten haben, zu studieren ... Was mich jedoch am meisten angespornt hat, mein Herr, ist, dass Sie diese ersten Versuche nicht missbilligt haben, und dass man hoffen kann, dass das, was Ihnen nicht missfallen hat, etwas in sich hat, was allen gefällt. Wenn die Melodien, die ich gefunden habe, etwas Angenehmes und etwas Natürliches an sich haben, so habe ich das Ihnen zu verdanken, und ich widme sie Ihnen, um Ihnen

meine Dankbarkeit auszudrücken und um meine Bewunderung für Sie öffentlich zu bezeugen und ebenso den Respekt, durch den ich, mein Herr, Ihr sehr ergebener und sehr gehorsamer Diener bin." Tatsächlich spürt man in dieser Veröffentlichung die Kunst des Marin Marais'. Doch wollte Morel ein breiteres und zweifellos weniger virtuoses Publikum bezaubern: "Ich habe mich bemüht, meine Stücke so wenig wie möglich mit Akkorden zu überladen, denn es ist mir lieber, mich auf die Melodie zu beschränken, als sie schwierig zu gestalten. Um aber diejenigen zufriedenzustellen, die die Harmonie mögen, habe ich einige davon hineingetan, die voller als die anderen sind." Doch diese Vorliebe für die Melodie ist auch eine sehr deutliche Spur der stilistischen Veränderung, die sich nach und nach in Frankreich während dieses beginnenden18. Jahrhunderts vollzieht.

Morels Suiten bleiben dem Schema der klassischen französischen Suite treu, wobei sie aber, was typisch für diese Zeit ist, jedem Tanz einen Charakter oder ein Porträt hinzufügen. Andererseits verleiht Morel diesem Band eine ganz besondere Färbung, in dem er (und das ist sogar auf der Titelseite angegeben) eine "Chaconne en Trio pour une Flûte Traversière, une Viole et la Basse continue" (Trio-Chaconne für Querflöte, Gambe und Basso continuo) hinzufügt. Die Flöte hatte den französischen Geist seit dem Ende des 17. Jahrhunderts erobert, und zahlreiche Virtuosen glänzten damit in Frankreich. Die Schrift Hubert Le Blancs lobt vor allem Michel Blavet: "Die Flöte ist im Vortrag fähiger als die Geige, kann besser anschwellen oder Verzierungen spielen. Nach dem Ende des Konzerts war man der Meinung, dass die von Blavet gespielte Flöte der ersten Geige vorzuziehen ist, wenn es darum geht, die menschliche Stimme nachzuahmen."

Charles Dollé war Gambenmeister in Paris. Sein "Livre de Pièces de viole avec la Basse continue" (Buch für Gambenstücke mit Basso continuo) wurde dort 1737 veröffentlicht. Ganz wie Morel verwendet er eine Verzierungstafel, die sich auf Marais beruft. Eine der Suiten dieses Bands enthält einen "Tombeau de Marais le Père" (Gedächtnisstück für Marais Vater). Kann man somit annehmen, dass auch er ein Schüler von "Vater

Marais" war? Wie dem auch sei, seine Suiten zeugen von der großen Technik, die er wohl beherrscht hat und die in vielerlei Hinsicht der Vollendung, die die Werke von Forqueray darstellen, nahe ist. Die hier aufgenommene Fuge ist ein schönes Beispiel dafür.

Dagegen weist nichts darauf hin, dass Jean-Baptiste Cappus ein Schüler Marais' war. Sein "Premier Livre de Pièces de Viole" (Erstes Gambenstücke-Buch) erwähnt, obwohl es 1730 bei Boivin in Paris erschien, seine Funktionen als "Pensionnaire de la Ville de Dijon pour la Musique" (Festangestellter Musiker der Stadt Dijon). Sein Stil darin ist einfach und wendet sich sehr deutlich an bescheidenere Musiker.

Hubert Le Blanc erwähnt in seiner Verteidigung auch die "De Caix". Tatsächlich gab es mehrere Gambenspieler, die unter diesem Namen bekannt waren. Zunächst François Joseph De Caix "Vater", der Ende des 17. Jahrhunderts in Lyon geboren wurde und im Jahre 1730 mit seinen fünf Kindern, die alle Gambe spielten, nach Paris zog. Diese Familie spielte am Hof Ludwig des XV. War François-Joseph Schüler von Herrn Sainte Colombe (von dem man nun weiß, dass er in Lyon tätig war)? Aber nichts erlaubt, diese Familie mit Louis de Caix d'Hervelois in Verbindung zu bringen. Dieser ist Neffe eines Kaplans der Sainte-Chapelle und stammt aus Amiens. Im Jahre 1697 sucht der Onkel für seinen Neffen um einen Raum an, in dem dieser auf seinem Instrument üben kann. War er Schüler von Marais? Er gehörte nie zu den Hofmusikern. Und dennoch veröffentlichte er in dieser ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die meisten Bände mit Gambenstücken: fünf Bücher zwischen 1708 und 1748. Louis De Caix d'Hervelois war den neuen italienischen Formen gegenüber aufgeschlossen; sein viertes Buch enthält, wie im Titel angegeben, "2 Suiten und 3 Sonaten". Es wird 1740 veröffentlicht, d.h. im selben Jahr wie die Verteidigung von Hubert Le Blanc! Und das Werk, das hier interpretiert wird, besteht aus zwei Teilen: aus einer Sonate für zwei Gamben gefolgt von einer Suite für Gambe und Basso continuo, die mit einer "Galanterie" für zwei Gamben endet. Die Verschmelzung der französischen und italienischen Formen scheint hier etwas ganz Natürliches!

Und das Rätsel ist noch vollständiger, wenn es um die Sonaten eines anonymen Komponisten geht, dessen Manuskript in der "Bibliothèque Nationale" erhalten ist. Es ist klar, dass diese Musik aus einer späteren Zeit stammt. Der Stil ist vom neuen Geist geprägt, den die Deutschen "Rokoko" nannten ...

Wer ist dieser Komponist, der ganz offensichtlich ein ausgezeichneter Virtuose der Bassgambe ist? Ist er Franzose? Könnte es nicht Deutscher sein? Carl Friedrich Abel hielt sich mehrere Male in Paris auf, und man sagt sogar, dass er dort in den Jahren nach 1770 Gambe unterrichtete ...

Doch die Angriffe der Geige und des Cellos waren gewaltig. "Dame Gambe" musste wohl oder übel zugeben, dass ihre Zeit vorbei sei. Und nach und nach geriet sie in Vergessenheit. Mit dem Verschwinden der Bassgambe erloschen auch eine gewisse Lebenskunst und ein bestimmtes Konzept der Rolle der Musik; der Film hat dies im Bild festgehalten. Vielleicht werden wir eines Tages jenseits der Turbulenz des modernen Lebens die Realität davon wiederfinden.

Die Angriffe der Geige

"Sultan Violon", ein Kümmerling, ein Pygmäe, setzt es sich in den Kopf, nach der universellen Monarchie zu trachten. Nicht zufrieden mit Italien, schlägt er vor, in die Nachbarstaaten einzufallen ... Die zwei Gefolgsmänner des Sultans heißen "Messire Cembalo" und "Sire Violoncello". Er hatte sich mit ihnen verbunden, um seine Schärfe zu mildern, deren Spitze ohne sie allzu fühlbar wäre. Er schlägt vor, die Bassgambe und die Flöte aus der Zahl der Musikausführenden zu streichen und sich auf ihren Ruinen niederzulassen. Und hier ist der Weg, den er einschlägt, um diesen Untergang zu verwirklichen: Die Gambe angreifen, über ihr glänzen, gleichzeitig mit ihr aber lauter als sie sprechen, sie erdrücken. Die Geige, die früher weder Sultan noch so stolz war, wie sie jetzt ist, wendet sich unterwürfig an das Cembalo und an das Violoncello und sagt

zu ihnen: Schöne Herren, der erste von Ihnen hat bereits seinen Platz bei den Damen errungen, den ihm die Stücke Couperins verschafft haben: der andere ist unter die Ziegel zu den Kinderchören1) verbannt, wo er nichts als ihre zarte Berührung hat, um zu gefallen. Es liegt nur bei Ihnen, dass der zweite sein Glück macht und der erste das seine vermehrt. Ich schlage Ihnen vor, sich zu mir zu gesellen und uns als die drei einzig notwendigen Musikinstrumente auszugeben. ...

Die Nachteile der Geige, durchdringend und hart zu sein, wurden in einem großen Raum, in dem ihre Härte von der des Violoncellos ertränkt und ihre fehlende Lautstärke durch die leeren Saiten des Cembalos ersetzt wurden, zu Vorzügen. Sie spielte in der neuen Manier, ließ sich bewundern, wie es zur Zeit Lullys nicht der Fall war, da damals die Bogenführung abgehackt war und jeder Bogenstrich in jedem Takt betont wurde. Hier unterschied man weder Abstrich noch Aufstrich. Ein anhaltender Ton war zu hören, den man beliebig wie die menschliche Stimme an- oder abschwellen lassen konnte. ..."

Verfolgen wir diesen Text von Hubert Le Blanc nicht weiter. Man muss zugeben, dass seine Erzählung ununterbrochen in Widersprüche gerät und seine Argumente recht schwach sind. Zur Zeit dieser Schrift wurde die Geige schon seit langem in Frankreich verwendet. Gewiss hat sie ihren Platz in offiziellen Ensembles wie der "Chambre du Roi", wo die Bassgambe vorherrschte, nicht mit Leichtigkeit erobert. Viele hielten sie noch für "gerade gut genug, um zum Tanz aufzuspielen", und die alte von Le Blanc in Zusammenhang mit Lully erwähnte Technik ist Erbe dieses Ballettorchesters, wie die "Bande des XXIV Violons du Roi" eines war. Wenn es auch wahr ist, dass man die Gamben lange in der "Chapelle Royale" benutzte, so wurden die Geigen gemeinsam mit der Großen Motette im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts eingeführt. François Couperin selbst war sicher einer der Verfechter der Geige, als er unter italienischem Einfluss seine ersten Sonaten schrieb. Und was soll man zu Marais sagen, der ab 1692 Trios "für Flöte, Geigen und Diskantgamben" veröffentlichte, ganz zu schweigen vom Band aus dem

Jahre 1723, der die berühmte "Sonnerie de Sainte Geneviève" (Glockenläuten von Sainte Geneviève), die "Gamme" (Tonleiter) und die "Sonate à la Maraisienne" enthielt. Hubert Le Blanc musste wahrlich große Scheuklappen haben, um all das zu ignorieren. Will er etwa die Geigenkandidaten ermutigen, wenn er schreibt: "Der Widerstand der kurzen, dicken und extrem gespannten Saiten der Geige muss immer überwunden werden und erfordert ein kontinuierliches Üben sowie eiserne Finger, um die Härte der Saiten zu meistern. Dazu lässt die hilfreiche Natur am Ende eine Hornhaut wachsen wie bei Last- oder Zugtieren die Hufe."

Doch hatte sich die Geige tatsächlich durchgesetzt. Geschah das jedoch auf Kosten der Gambe? Sie lebten in "Kohabitation" nebeneinander (was anscheinend typisch französisch ist ...). François Duval wird der etwas hochtrabende Titel eines "Ersten französischen Geigers" zugeschrieben. Sein erster Sonatenband für Geige wurde 1704 herausgegeben und war dem Herzog von Orléans gewidmet. Nachdem er am Hof eingeführt worden war, spielte er gemeinsam mit François Couperin die "Concerts Royaux" (Königlichen Konzerte). Duval war kein großer Virtuose; er erhielt nicht jene italienische Ausbildung, die nach ihm Leclair erhalten sollte. Dennoch ist er ein vollkommener Zeuge dafür, was man tatsächlich unter der "französischen Geige" in einer Zeit verstand, in der die italienische Musik (und ganz besonders die Corellis) dank Couperins und einiger anderer aufgeklärter Musikliebhaber bereits in Frankreich Einzug gehalten hatte und schon mit den französischen Regeln verschmolzen war.

Andere französische Musiker haben seither ihr Talent der Geige gewidmet: Jean Baptiste Sénaillé (1688-1730), Jean-Baptiste Anet (1676-1755), der in Rom bei Corelli studierte, François (1798-1787) und Louis (1692-1765) Francœur... Ihr Interesse für die Geige kommt daher, dass sie alle von Musikeren abstammen, die zur "Bande des XXIV Violons du Roi" gehörten.

Jean-Féry Rebel war Direktor der "XXIV Violons" und auch erster Geiger der

“Académie Royale de Musique” Diese letztere Stellung brachte ihn in engen Kontakt mit Lully. Sein Instrumentalwerk ist selbstverständlich der Geige gewidmet: Ein erster Band mit Stücken für Geige wurde 1705 herausgegeben; 1712 folgt ein Buch mit 12 Sonaten für zwei Geigen und Basso continuo und 1713 ein anderes mit 12 Sonaten für Geige und Basso continuo. Diese zwei letzteren Publikationen haben die Besonderheit, dass der Bassgambe ein richtiger Solistenpart übertragen wird, so dass sie zeitweise die Rolle des Continuoinstruments verlässt, um echte Solostellen zu spielen. Hubert Le Blanc war wirklich über vieles nicht auf dem Laufenden!

Louis-Antoine Dornel (1680-1756) war Organist. Seine verschiedenen Bände für Instrumentalmusik, die 1709, 1711, 1713 und 1723 erschienen, zeugen von seinem Interesse für die Instrumentalmusik, sind aber nicht ausschließlich der Geige gewidmet: Sie betreffen nämlich die Geigen, die Flöten und die Oboe. Dennoch haben gewisse Sonaten davon einen sehr geigerischen Charakter und sind sogar stark von Modellen Corellis inspiriert. Die hier aufgenommene Sonate ist übrigens ein Portrait Forquerays! Es ist also ganz normal, in diesem dem berühmten Gambenspieler gewidmeten Werk zwei Sätze mit konzertanter Gambe zu finden.

Der wichtigste französische Geiger war eindeutig Jean-Marie Leclair. Hubert Le Blanc spricht übrigens hauptsächlich von Leclair (den er Le Cler schreibt), erwähnt aber auch die italienischen Geiger, die beim "Concert Spirituel" spielten: Giovanni Battista Somis (1686-1763) und Francesco Geminiani (1687-1762). “Somis erschien auf dem Podium. Er stellte die Majestät des schönsten Bogenstrichs Europas zur Schau. Er überschreitet die Grenze, an der man zerbricht, überwindet die Klippe, an der man strandet, kurz er meistert das große Werk auf der Geige. Ein einziger Bogenstrich dauerte, dass einem in der Erinnerung, wenn man daran denkt, der Atem stockt, und schien gleich einem seidenen Tau gespannt, das, um in der Nacktheit seiner Gleichförmigkeit nicht zu langweilen, mit Blumen, Silberfestons, Goldfiligran vermengt

mit Diamanten, Rubinen, Granaten und vor allem Perlen umwunden ist ... Geminiani ließ sich, um mit dem feinsten Spiel zu beginnen, ebenso bewundern wie die Sonaten Corellis, die er interpretierte. Sie boten den Grundstock der Harmonie, die am fähigsten ist zu rühren, ... Geminiani erschuf die Notenfülle seiner Schöpfung mit allen möglichen Absichten. Der Geist war bezaubert, das Ohr zufrieden. Die schönen Zuhörerinnen waren bereit, in Ohnmacht zu fallen." Für einen Verteidiger der Bassgambe scheint Le Blanc ziemlich begeistert über die italienischen Geiger zu sein. Und selbst Leclair hat das Glück, einige Komplimente zu erhalten: "Die Sonaten von Herrn Le Cler stellten prunkvoll die Majestät des Geigenspiels und die Sauberkeit der Akkorde, deren er fähig ist, zur Schau."

Die Karriere Jean-Marie Leclairs ist der Lullys sehr ähnlich: Geigenspiel und Tanz waren seine zwei Talente. Wie Lully war er ein schwieriger, jähzorniger Charakter. Sein tragisches Ende - er wurde auf dem Heimweg ermordet - bezeugt dies unter anderem. Und dennoch sagte der deutsche Theoretiker Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796), der Locatelli und Leclair in einem Konzert spielen gehört hatte, dass der erste wie ein Teufel und der zweite wie ein Engel spielte! Leclair erhielt seine Ausbildung zum Geiger in Italien bei Somis und anschließend in den Niederlanden bei Locatelli. Seine Sonaten und Konzerte zeigen gut, dass er den italienischen Stil assimiliert hat. Nur den italienischen ? Nein. Leclair hatte ganz wie Couperin die Möglichkeit einer Verschmelzung der Stile erkannt. Er war auch "Lullyst"; sein Sinn für das Theater und das Ballet sind ebenfalls sehr französische Komponenten, die man in seiner musikalischen Ausdrucksweise wiederfindet.

Es ist ganz klar, dass sich die Geige in Frankreich gut eingebürgert hatte. Wozu konnte das Werk Le Blancs also noch gut sein? Um französischer zu erscheinen, änderten die Italiener übrigens ihre Namen: Giovanni Pietro Ghignone zog es vor, sich Jean-Pierre Guignon zu nennen. Der Musiker, der 1741 französischer Bürger wurde, hatte den Spitznamen "letzter König der Geigen" erhalten.

Gemeint ist wahrscheinlich der Gegensatz zwischen den feinen Damen und den Kindern der Kirchenchöre, die in Mansarden unter dem Dach wohnen.

Die Ansprüche des Violoncellos

Wir haben gesehen, wie Hubert Le Blanc erklärt, dass der "Sultan Violon" das Violoncello auffordert, ihm bei seinem Vorgehen zu helfen. Für den Autor der Verteidigungsschrift wurde das Violoncello nur von den Kirchenmusikern verwendet. Er hatte damit nicht ganz recht, denn in der Kirchenmusik wurde oft die Bassgambe eingesetzt. "Das Violoncello, das bis dahin ein elender Faulpelz, ein elender Tropf und armer Teufel war, dessen Daseinssituation es war zu verhungern, das keinen guten Bissen bekam, ist nun stolz darauf, dass es an Stelle der Bassgambe zahlreiche Liebkosungen erhält; schon schmiedet es sich eine Glückseligkeit, die es vor Rührung zum Weinen bringt." Etwas weiter unten erwähnt Le Blanc die Schwierigkeiten des Violoncellos: "Da man jedoch aufgrund einer ein für allemal erworbenen Wissenschaft, die eines Kavaliers würdig ist, auf der Gambe alles spielen kann, ist sie umso mehr jenen Instrumenten vorzuziehen, die eine sklavische Kunst erfordern, wie etwa das Violoncello, auf dem die Unsauberkeit in erschreckendem Maße bekämpft werden muss, eine Unsauberkeit, die bei jedem Schritt, mit dem man sie überwindet, wiedergeboren wird, wie die Köpfe der Hydra. Der Nachteil der Saiten, die wahre Schiffskabel sind, ist es, dass man gestiefelte Finger bräuchte, um sie beherrschen zu können."

Was waren also die Ansprüche des Violoncellos? Erinnern Sie sich daran, dass das Violoncello ab dem Ende des 16. Jahrhunderts zu den "XXIV Violons" des Königs gehört. Seine Rolle ist auf das Orchester beschränkt (Ballett, Oper, Kirche). Nur sehr schüchtern taucht es in der "Chambre" auf; das erste Mal wird es ausdrücklich in der "Sonate à huit" von Marc-Antoine Charpentier verlangt, in der ihm in Form eines "Geigenbasses mit fünf Saiten" eine Solostelle und eine Bourrée anvertraut wird. Doch

wie wir in der Aufnahme, die den "Unternehmungen der Geige" gewidmet ist, bereits sahen, ist es offensichtlich, dass der Bassgambe in der Kammermusik weiterhin der Vorzug vollkommen eingeräumt wurde, selbst wenn Geiger die Musik komponiert hatten.

Seit dem Beginn der Veranstaltungen des "Concert Spirituel" im Jahre 1725 spielte man dort Werke für Geige (Anet und Guignon, dann Leclair im Jahre 1728, schließlich Somis ab 1733). Die erste Cellosonate, die beim "Concert Spirituel" aufgeführt wurde, spielte der italienische Cellist Lanzette am 20. Mai 1736. Zwei Jahre später trat dort der Franzose Barrière mit einer Sonate auf.

Bedeutet das aber, dass das Violoncello außerhalb des Orchesters nicht verwendet wurde? Sicher ist, dass in zahlreichen Partituren die Verwendung des Violoncellos gleichwertig mit der der Bassgambe oder des Fagotts genannt wird. Wie es für die Sopraninstrumente (Geige, Flöte, Oboe, Diskantgambe) üblich ist, schlagen die Verleger zahlreiche Stücke vor, bei denen die Möglichkeit besteht, die Besetzung zu ändern. So wurde dieses "Concerto Le Phénix" (Konzert "Der Phoenix") von Michel Corette 1738 veröffentlicht, ein Werk, das auf formaler Ebene direkt dem Geist der vivaldischen Konzerte entspricht. Zu bemerken ist, dass Corrette, der nicht besonders auf das Violoncello spezialisiert war, 1783 (wie er es für zahlreiche andere Instrumente tat) eine "Theoretische und praktische Methode, um in kurzer Zeit das Violoncellospiel perfekt zu erlernen" veröffentlichte. Die Angabe "für zwei Violoncelli, Fagotte oder Gamben" findet man noch in der Ausgabe der Sonaten op. 50 von J.B. de Boismortier oder in den "Gentils airs connus" (Nette bekannte Weisen) (1751) wieder.

Doch neben diesen Werken für "verschiedene Instrumente" erscheinen auch die ersten Kompositionen, die speziell für das Violoncello geschrieben wurden. Martin Berteau (1700-1771) wird als der erste französische Cellist betrachtet. Die wenigen Informationen, die wir über sein Leben besitzen, verdanken wir Fétis: "Er reiste in seiner

Jugend durch Deutschland und erhielt von einem Böhmen mit Namen Kozecz Unterricht im Spiel der Bassgambe. Auf diesem Instrument errang er große Geschicklichkeit, doch verzichtete er später zugunsten des Violoncellos darauf, das ihn durch seine Tonstärke und seinen breiten, gesanglichen Charakter überzeugt hatte. Als er ein Solo von Franciscello sah, entschied er sich für seine neue Berufung." Was Fétis auch immer dazu meinte, Berteau spielte anscheinend nicht beim "Concert Spirituel". Eine seiner Sonaten wurde allerdings von einem gewissen Baptiste im Jahre 1753 aufgeführt. Auch die Information, er habe zahlreiche Schüler gehabt, darunter Duport, verdanken wir Fétis. Doch ist nichts sehr Bedeutendes von seinem Werk erhalten.

Dagegen haben wir eine bessere Vorstellung von Jean Barrière, einem Musiker, der aus Bordeaux stammt. Wieder ist Fétis die vollkommenste Informationsquelle über diesen Musiker. Er studierte das Violoncello in Italien mit demselben Francischello, der Berteau so sehr beeindruckt hatte. Im Jahre 1730 gehört er zur "Académie Royale de Musique" (Königlichen Musikakademie). Ab 1738 spielt er beim "Concert Spirituel". Zwischen 1733 und 1739 gibt er vier Sonatenbände für Violoncello und Basso continuo heraus, die von seinem Talent als Komponist und Instrumentalist zeugen. In einigen Sätzen dieser Sonaten ist eine obligate Stimme für ein zweites Violoncello hervorzuheben, das die Struktur quasi in die einer Triosonate verwandelt.

Jean-Baptiste Masse ist der rätselhafteste dieser Komponisten. Selbst das "Grove Dictionnary" und andere, ähnliche Werke ignorieren ihn ... aus dem Titelblatt und dem "Privilège général" (allgemeines Privileg) seines "Œuvre Ier" (Ersten Werkes) erfahren wir, dass er zu den vierundzwanzig Musikern der "Chambre du Roy" gehörte. Dieser Band von "Sonates à deux violonchelles" (sic) (Sonaten für zwei Violoncelli) ist den "Herrn Schauspielern der Comédie Française" gewidmet und gibt an, dass "diese Sonaten auf zwei gleichen Instrumenten gespielt werden können, wie etwa auf zwei Fagotten, zwei Gamben oder zwei Geigen".

Jean-Baptiste Cavanas stammt aus Turin und war ab 1745 Mitglied des Ensembles der "Musique de la Chambre du Roi". Seine zwei Sonatenbände für Violoncello und Basso continuo wurden 1767 und 1773 herausgegeben und zeugen von dem neuen Stil, der Paris mit Leidenschaft erfüllte, seit aus Deutschland und vor allem aus Mannheim und Wien kommende Komponisten und Solisten regelmäßig in Konzerten der französischen Hauptstadt auftraten.

Und am 30. März 1768 spielte derjenige, den man als brillantesten Virtuosen seiner Zeit bezeichnete, beim "Concert Spirituel", nämlich Luigi Boccherini. Damit begann eine neue Ära in der Geschichte des Violoncellos. Die Ängste des Hubert Le Blanc bezüglich der "Ansprüche des Violoncellos" waren ebenso in Vergessenheit geraten wie die Bassgambe.

Den Epilog berichtet uns das 1821 veröffentlichte "Dictionnaire de la Musique Moderne" (Wörterbuch der modernen Musik) von Castil-Blaze. Beim Stichwort "Gambe" kann man lesen: "Musikinstrument mit sieben Saiten und einem Bogen. Es hatte ungefähr die gleiche Form wie die Geige. Der Hals der Gambe war wie die Gitarre mit verschiedenen halbtonweise angeordneten Bünden versehen... All diese Instrumente sind nicht mehr in Verwendung." Dagegen findet man beim Stichwort "Violoncello" Folgendes: "Wenn man sich bemüht, das Violoncello zum Singen zu bringen, so ertönt eine ergreifende, majestätische Stimme, keine solche, die die Leidenschaften schildert und sie erweckt, sondern eine, die sie mäßigt, indem sie die Seele einer höheren Religion zuwendet. Will man das Instrument benutzen, um Schwieriges zu interpretieren, so ist es für alle Spielarten der Harmonie, der Doppelgriffe, des Arpeggios und der Flageolett-Töne geeignet." Ist das nicht eine neue Verteidigung? Doch gegen welchen Gegner?

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SILVIA RONELT

RIC 296